

FANTASTIČNO SLIKARSTVO

OD HIERONYMUSA BOSCHA DO SALVADORA DALIJA



REMEK—DJELA U VELIKOM FORMATU

FANTASTIČNO SLIKARSTVO

Od Hieronymusa Boscha
do Salvadora Dalija
104 reprodukcije
Izbor i uvod:
William Gaunt

Autor i izdavač najtoplije zahvaljuju svim vlasnicima — ustanovama i pojedincima — koji su omogućili reproduciranje slika što se nalaze u njihovu posjedu. Reprodukcije slika 7 gore, 11 lijevo, 38 i 40 uslijedilo je dopuštenjem Kraljice Elizabethe II Engleske; slika 37 dopuštenjem Fitzwilliam Museum, Cambridge; slika 70 gore i 70 dolje dopuštenjem Nymphenburger Verlagshandlung, München; slike 80, 81, 90, 91, 93 i 96 dopuštenjem Madame Magritte. Slike 77, 83 Copyright by SPADEM Paris 1974; slike 73, 80, 81, 88, 89, 90, 91, 93, 96 Copyright by ADAGP Paris 1974. Fotografije su stavili na raspolaganje: Scala, Firenza: slika 5, 23 i Giraudon, Paris: slika 12, 62.

Fantastična umjetnost

First published 1974

© 1974 by Phaidon Press Limited, Oxford,
under the title PAINTERS OF FANTASY

All rights reserved

Prvo hrvatsko izdanje 1976

© by Grafički zavod Hrvatske, Zagreb

Za izdavača: Viktor Kipčić

Urednik: Zdenko Uzorinac

Prevela s njemačkog: Micheline Popović

No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the Copyright owner

Printed in Yugoslavia

FANTASTIČNO SLIKARSTVO



REPRODUKCIJA UZ TEKST



TEKST UZ REPRODUKCIJU

»Fantastičnim« opisujemo osobitost mnogih značajnih umjetničkih djela koja su nastala u različitim razdobljima, a nisu ograničena ni na određenu zemlju ni na određeni period. Taj izraz bi se mogao definirati kao slobodna primjena moći predočavanja bez obzira na ono što smatramo stvarnošću. U slikarstvu je »fantastično« oprečno realizmu kojem su težili francuski impresionisti, nastojeći da što je moguće točnije reproduciraju optičke dojmove svjetla i boje pojedinih predmeta. Fantastični duh, međutim, daje oblik zagonetnome i neobičnome. Smisao za čudesno je postojao u svim vremenskim razdobljima.

Francuski slikar devetnaestog stoljeća Gustave Moreau definirao je filozofiju slikara fantastičnoga kratko i jasno u svom vlastitom stavu: »Ne vjerujem u ono što mogu opipati i vidjeti. Vjerujem jedino u ono što ne vidim, a prije svega u ono što osjećam.« Moreauov suvremenik Joseph Péladan, filozof fantastičnoga, izradio je detaljna pravila svoga društva za promicanje imaginative umjetnosti, Salon de la Rose-Croix. Zahtijevao je da se odbace mnoge realistične teme u slikarstvu; to su patriotski i militaristički sižei, prikazi iz suvremenog života, portreti, seljačke scene, svi pejzaži (»osim onih komponiranih u Poussinovoj maniri«), marine, slikovite orijentalne scene, sve humoristične teme, svi prikazi domaćih životinja, sporta, cvijeća i mrtve prirode.

Što je preostalo? Kako god nam se ovaj popis zabrana može pričinjati neobičnim, on zapravo samo ukazuje na neovisnost i samostojnost onih slika kojima su izvor inspiracije bile legende, kazivanja, alegorije, snovi i pjesništvo — posebno lirika — na sve ono gdje fantazija igra ulogu. Ovamo se mogu pribrojiti i određene vrste religioznih sižea, međutim treba razlikovati one što prikazuju stroge vjerske sadržaje od onih koji dopuštaju slobodniju interpretaciju. Slikarsko prikazivanje madone s djetetom ili raspeća u njegovu čvrsto definiranom značenju ne može se dovesti u vezu s pojmom fantazije. Postoji međutim u kršćanskoj ikonografiji mnogo toga što umjetnik može slobodno prikazivati, a da ne dirne u vjersku dogmu, npr. priča o Salomi (sl. 43). Vizije što su mučile sv. Antuna bile su česta tema fantastičnih slikara (sl. 12, 13, 17 i 83). Pakao je strašan pojam, ali ga se ne može definirati, pa je tako urodio raznolikim interpretacijama. Nakaze iz pakla koje u slikama Matthiasa Grünewalda proganjaju sv. Antuna zaista su fantastične (sl. 12). Pakao poprima uznemirujuće psihološke dimenzije u djelima Hieronymusa Boscha (sl. 9) i Pietera Bruegela starijeg (sl. 16). Legende o svecima, kao npr. o sv. Nikoli iz Barija i o čudesima što mu se pripisuju, bile su bogato vrelo za fantaziju; njegovo čudesno smirivanje olujnog mora su, npr. prikazali slikari iz Firenze i Sienne u nekoliko navrata.

Često uspoređuju slikari čudesno s nepoznatim. Fantastični otoci iz Odiseje nalaze se u jednom

neistraženom moru. Zbog geografske tajanstvenosti likovi iz Homerovih djela poprimili su nadnaravne oblike, kao npr. privlačne sirene, tajnim moćima providenja Kirka, golemi jednooki kiklopi; ovim sižeima poslužili su se mnogi slikari, počev od starih grčko-rimskih zidnih slikarija pa do Turnera u devetnaestom stoljeću. Tako se u srednjovjekovnim »Bestijarijima« (simboličko-mističnim slikovnicama o životinjama) mogu naći takve fantastične životinje za koje se pretpostavljalo da nastavaju nepoznate zemlje; rane zemljopisne karte su obilježavale takva područja upozorenje: »Ovdje je neman!«.

Mnoge fantastične teme izazivale su dojam lijepe realnosti. Kad su majstori renesanse prikazivali epizode iz klasične mitologije, mislili su na jedno »zlatno doba« koje im je dopuštalo da prikazuju ljudski lik u idealnoj savršenosti. Jednu Tizianovu bakanalsku svečanost možemo zaista smatrati nekom idealnom fantazijom. No groteska se također pojavljuje, pogotovu u scenama iz klasičnih basni, u slikama koje su oduševljavale učene ljubitelje umjetnosti. Fauni, satiri i kentauri prikazivani su pri njihovim različitim zabavama (sl. 4). Zeus, koji se u različitim oblicima prikazivao zemaljskim ženama bio je oduvijek poticaj slikarima za fantastična ostvarenja: prikazao se Danaji kao zlatna kiša, Antiopi kao satir, Ledi kao labud, Europi kao bik. Obljubljen siže bio je i Andromedino spasavanje Perzeja od nemani, gdje je groteska bila neophodan element, pri čemu je upravo ružnošću nemani naglašena lje-

pota.

U stoljećima nakon renesanse, osobito u osamnaestom, smanjilo se značenje fantastičnoga u evropskom slikarstvu. Portretno slikarstvo je cvalo, a u slikanju krajobraza porasla je važnost realističnog slikarstva, racionalno je svuda bilo važnije od misterioznoga. No uvijek postoje iznimke. Vještice su očito fascinirale i slikare i javnost u jednakoj mjeri (sl. 27—29). U Watteauovim »Fêtes galantes« vizije dvorskog života dostigle su vizionarsku čarobnost, no Watteau je znao kako zadržati ravnotežu između stvarnoga i fantastičnoga (sl. 31). Čak je i slikarima veduta iz osamnaestog stoljeća fantastično ponekad pružalo mogućnost da izbjegnu vjerno prikazivanje gradova i krajeva. Osebnost »capriccia« je npr. gotovo zahtijevala izvjesnu modifikaciju stvarnosti. U takvim radovima mogao je umjetnik sagraditi svijet snova tako da je fragmente stvarnosti prema svojoj želji ponovno sastavljao. Tako je u Rimu Pannini stvorio fantastične kombinacije starih ruševina, Canaletto je glasovite konje s Markova trga u Veneciji prikazao na sasvim drugom mjestu, na Piazzetti pred Duždevom palačom (sl. 40), a engleski slikar William Marlow je pod očitim talijanskim utjecajem prikazao londonsku katedralu sv. Pavla u venecijanskom ambijentu (sl. 49). Na mjesto postojećih palača Piranesi je postavio svoje prostrane, labirintima slične zatvore (sl. 34, 35). Venecijanac Guardi je odbacio uobičajeno prikazivanje Canala Grande i umjesto toga naslikao male

otoke u laguni s izmišljenom arhitekturom ruševina (sl. 48).

Ranom romantikom na prijelazu osamnaestog u devetnaesto stoljeće fantazija je ponovno postala snaga odrednica u umjetnosti. Neobuzdana fantazija suprotstavila se kontroli razbora. Shakespeare je ponovno otkriven, a slikari nisu više u tragedijama prikazivali trenutke najvećeg užasa i napetosti, nego isto tako i susret likova iz »Sna ljetne noći« na mjesecini. »San razbora«, da se poslužimo na ovom mjestu Goyinim riječima, omogućio je nemani, poput one na fascinirajućoj Füssljevoj slici »Mora«, da muči ženu koja spava (sl. 45). Goyin fantastični svijet predodžaba susrećemo na njegovim bakropisima i slikama (sl. 46, 47, 51).

Naklonost prema tajanstvenome i nadnaravnome što je u jezovitim romanima Horacea Walpolea, Anne Radcliffe i »Monk« Lewisa našla svoj književni izraz, imala je i svoju paralelu u slikarstvu. Posebno je Füsslj signalizirao odvrćanje od racionalnoga. Još jedna posljedica romantičnog raspoloženja je atmosfera nasilja, tako karakteristična za slike Johna Martina: strašna nadnaravna kazna za Babilon i Ninivu i igra snažnih valova što u njegovoj viziji općeg potopa gutaju zemlju i ljude, kao i njegov strašan »Dan gnjeva« (sl. 57).

Slikarstvo kasnijeg devetnaestog stoljeća je neko vrijeme ignoriralo fantastičan element, jer se sve

veća pažnja posvećivala realističnim tendencijama. Suvremeni život i pejzaž bile su teme realizma, impresionizma i postimpresionizma u kontinentalnoj Evropi. Pri tome se sve više uvažavala estetska vrijednost boje i oblika. Tek je u novije vrijeme zapostavljena imaginativna umjetnost opet postala aktualna.

U Engleskoj su njeni predstavnici preraphaeliti. Premda je cilj preraphaelitskog pokreta isprva bio »vjernost prirodi«, za njegov kasniji razvoj karakterističnije su vizije »idealnog svijeta koji nije nikad a i neće nikad postojati«, kako je to formulirao Edward Burne-Jones. Ovo idealiziranje utjecalo je također na umjetnike u Francuskoj i Belgiji koji su se posvetili poetičnijem poimanju umjetnosti u jednom vremenu kad se činilo da je impresionizam nadišao sve ono što je bilo prije njega, za razliku od onih slikara kojima se jedino radilo o vanjskim manifestacijama prirode. Na kontinentu se izraz sjetne nostalgije tako karakteristične za djelo Burne-Jonesa stopio s težnjom da izraze neobične osjećaje koji su pojmu dekadencije dali nov sadržaj (sl. 67, 70, 71).

Dekadencija je, kako je Verlaine pjesnički definira, bila izrazom »senzualnog duha i zabrinute putenosti, nasilja i sjaja jednog degeneriranog carstva«. On tu ukazuje na nešto što pripada svijetu osjećaja onih umjetnika koji su u osamdesetim i devedesetim godinama devetnaestog stoljeća stvorili svoj vlastiti fantastični svi-

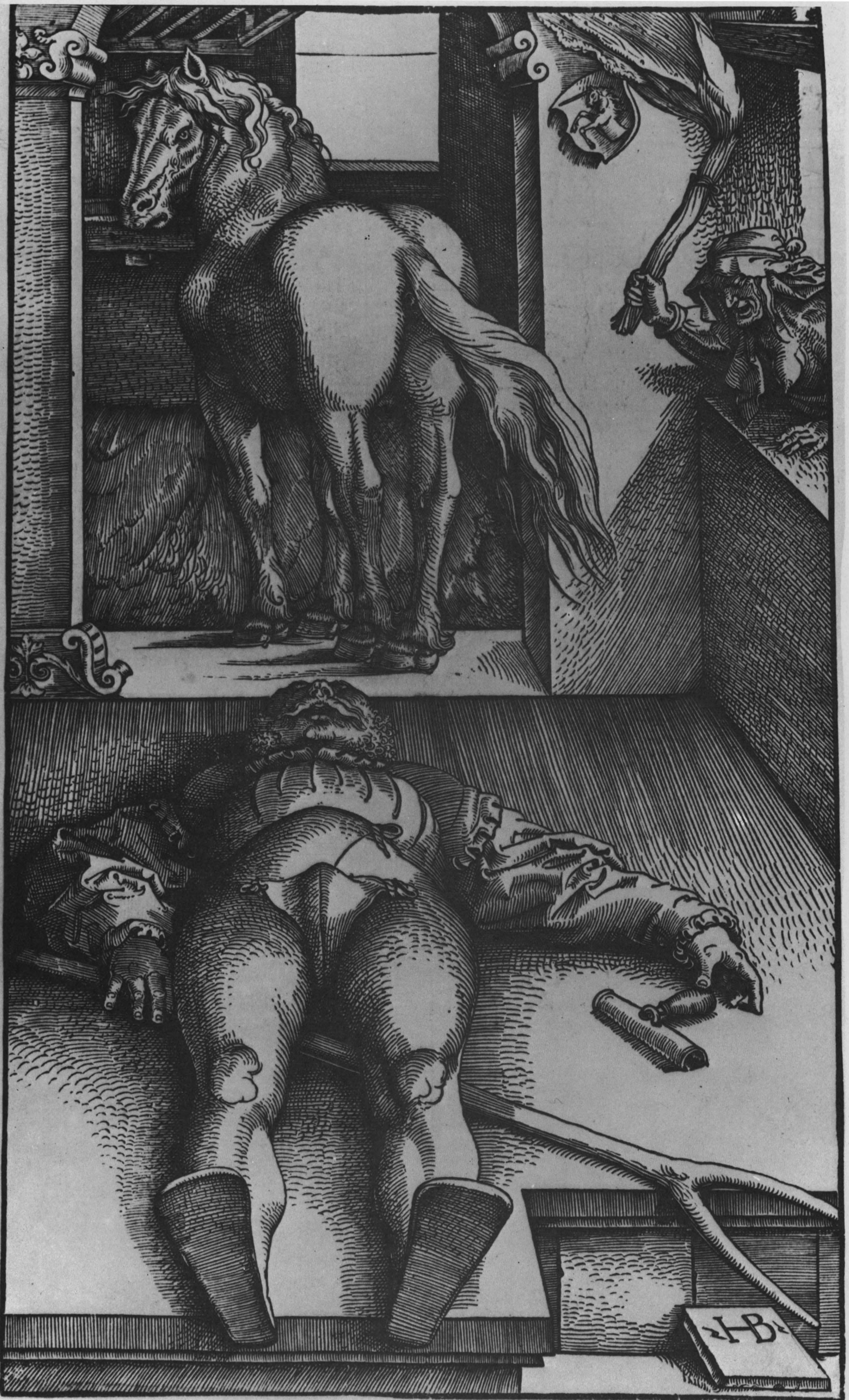
jet: žene su bile utjelovljenje misteriozne sudbine; u ilustracijama uz pripovijest Edgara Allana Poea istražio je Odilon Redon dubine mrtvačkoga; Gustave Moreau (sl. 49—61) pridao je antičkim mitovima novo značenje, dopuštajući simboličkim figurama da predstavljaju razna duševna stanja.

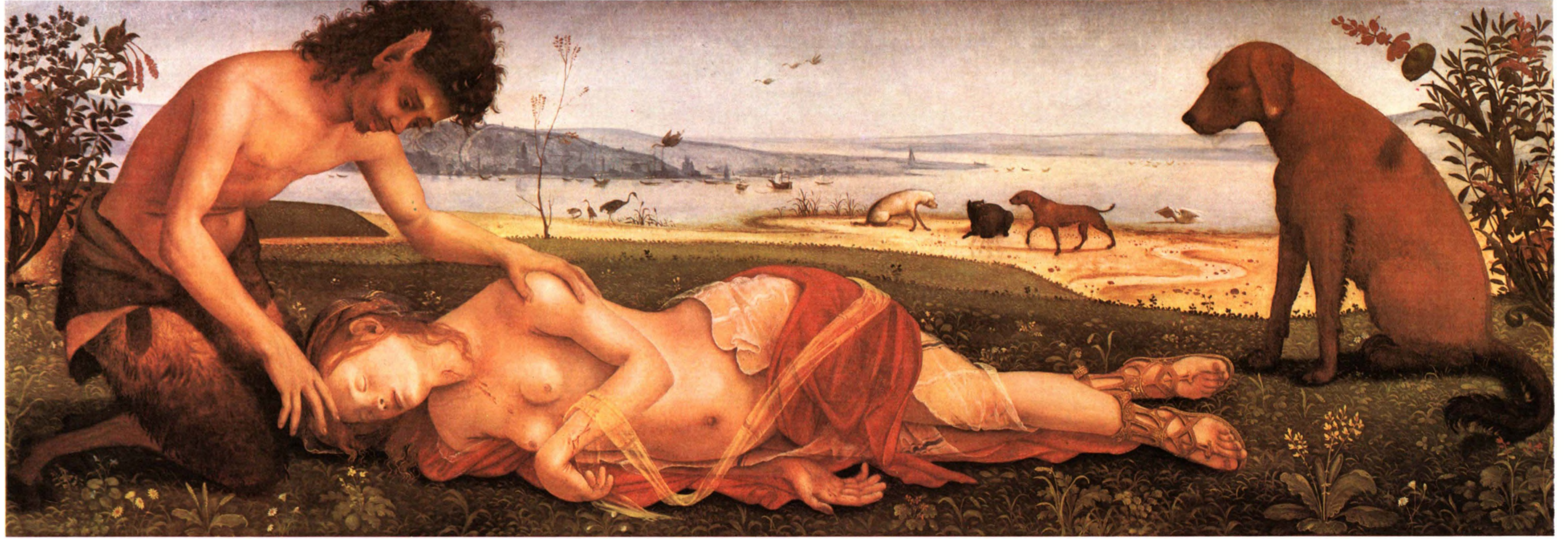
Nadrealizam je u dvadesetom stoljeću na neki način nastavio tradiciju simbolizma što su ga razvili Moreau i neki drugi umjetnici. No između ta dva pokreta postoji temeljna razlika. Dok se simbolizam devetnaestog stoljeća kretao u području mistike i grešnosti, nadrealizam je pod utjecajem psihoanalize zauzeo »klinički« distanciran stav. Fantastičnost snova i osebujno podzemlje nesvjesnoga osvojilo je u umjetnosti kao i u znanosti nov položaj. Nadrealisti su zaista prodrli u novo područje čudesnog i fantastičnog i ispisali najnovije poglavlje jedne neobične priče (sl. 73, 80, 81, 88—91, 93, 96).



ALEXANDER MDARIUM VIT. SVPERAT
CA SISIN AC IL. PERCAR. PEDIT. CM. EQVT
VI RO. AMIN. FEREL. FIS. MATRE. QVOCVE
CONIVGE. LIBERIS DARI. REGVM MEL. AVD
AMPLIVS EQVTIB. FVGA DILAISI. CAPTIS.





























Hieronymus Bosch



















Incundissima est Spei persuasio et vix imprimis. Necessaria inter tota aeternitatem penes inolecabilia.





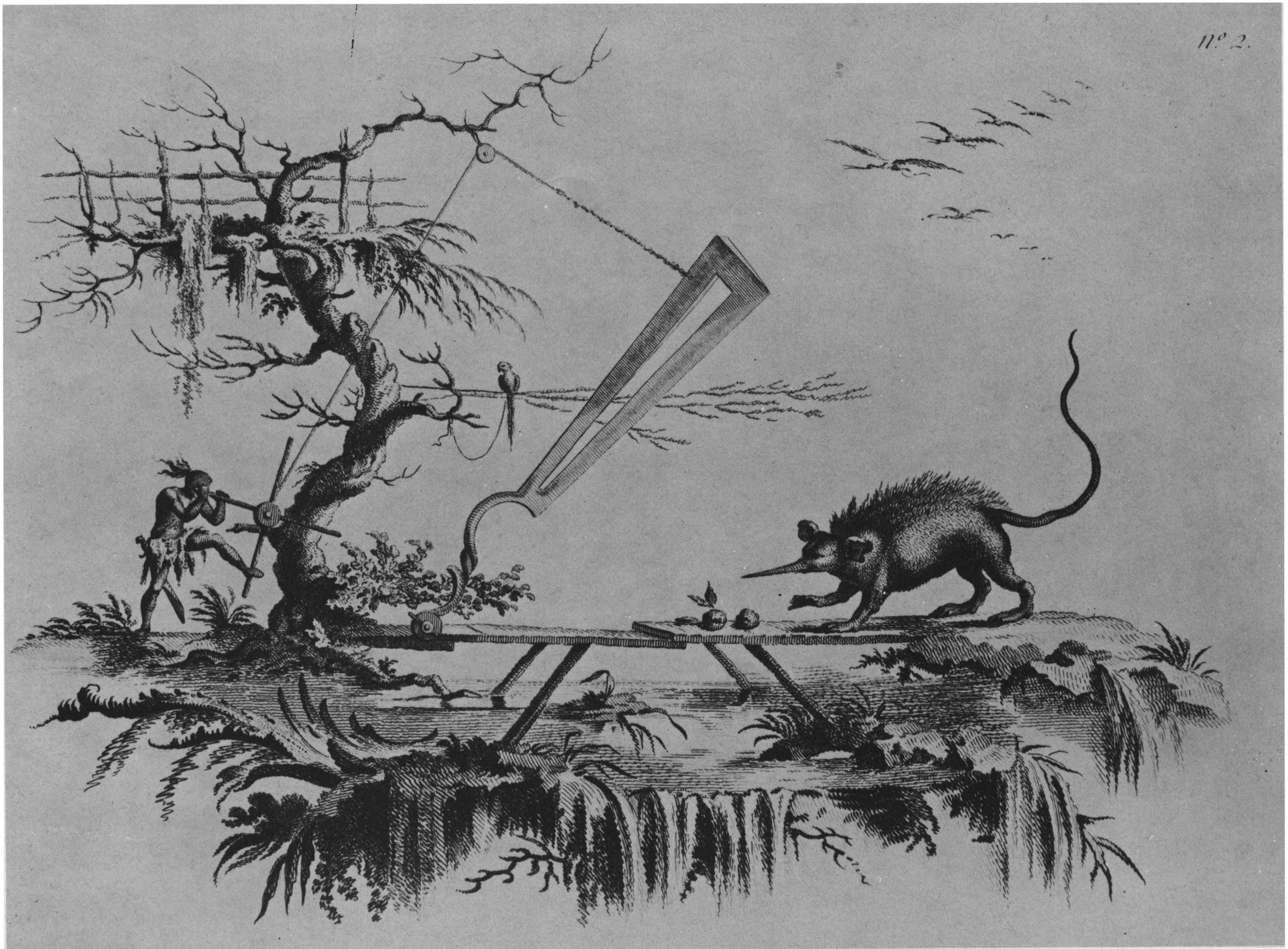


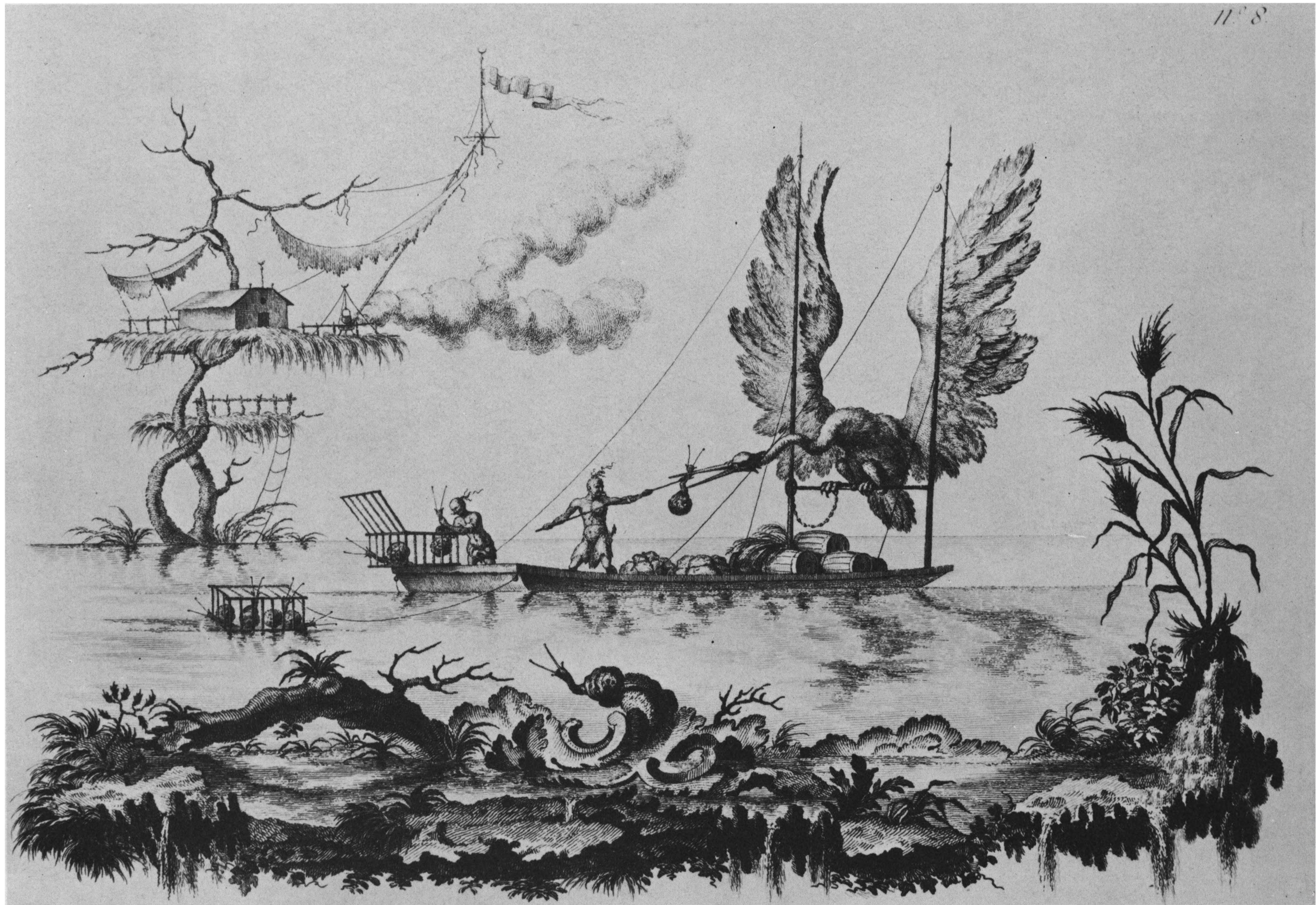


















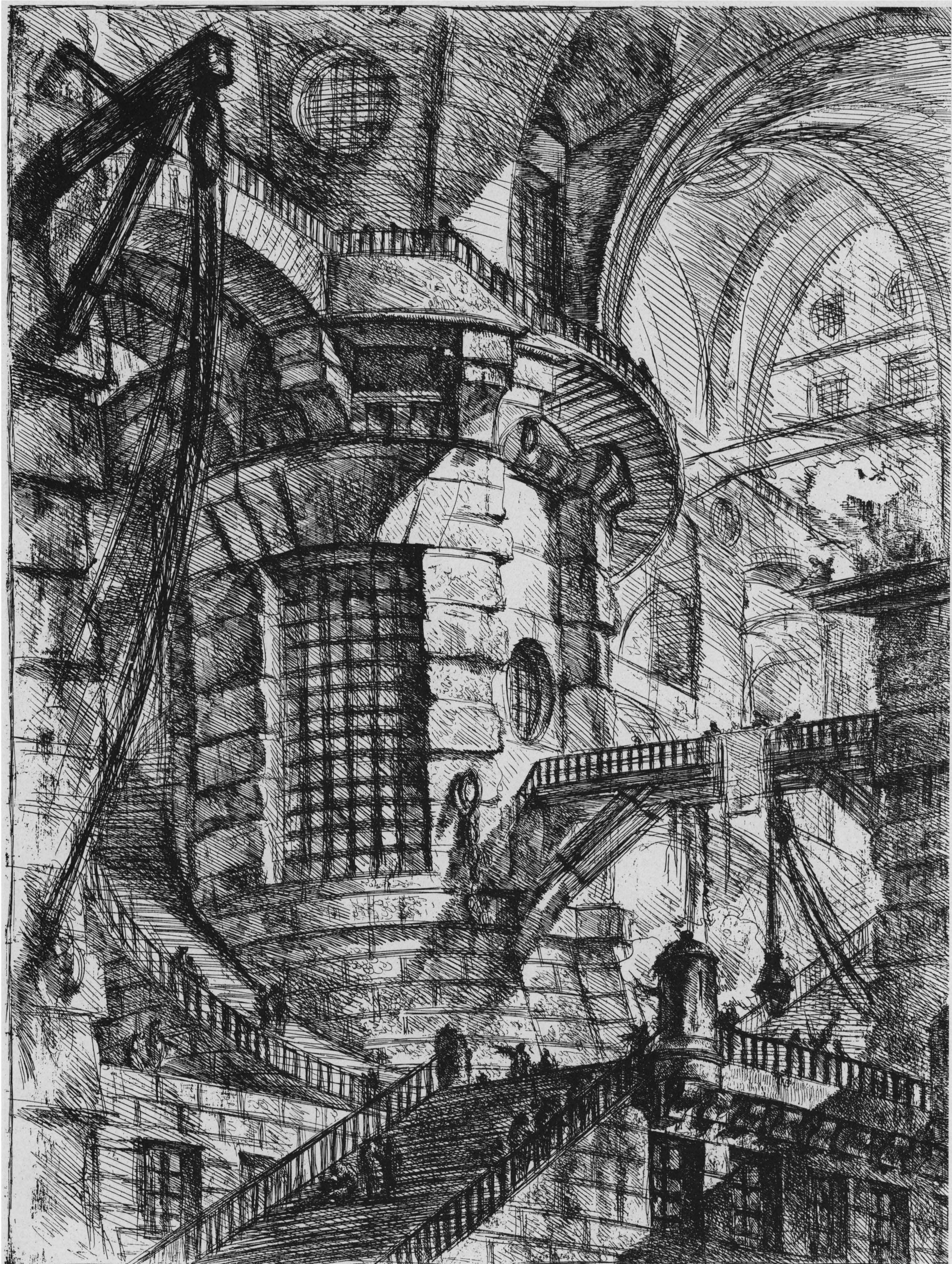












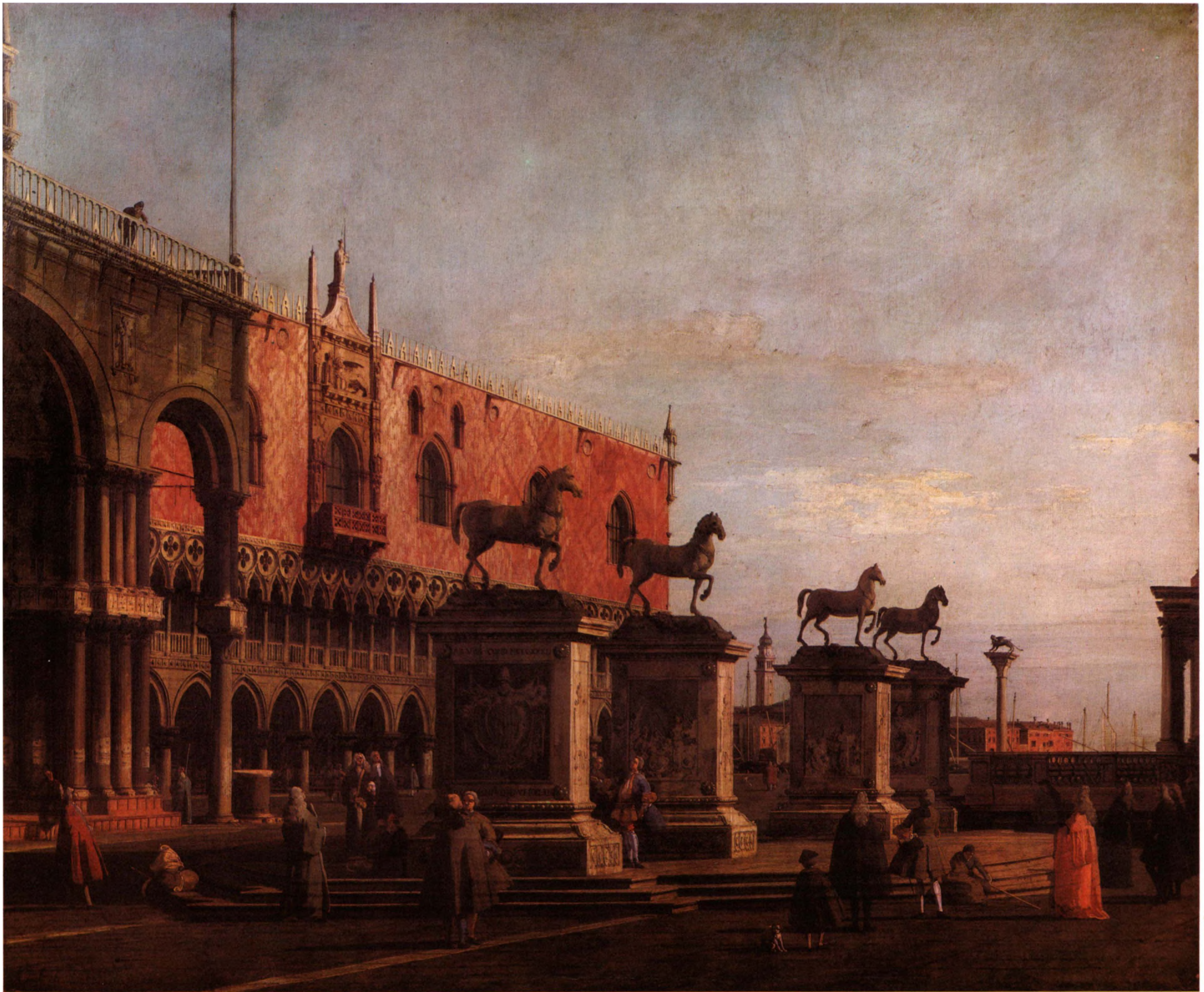






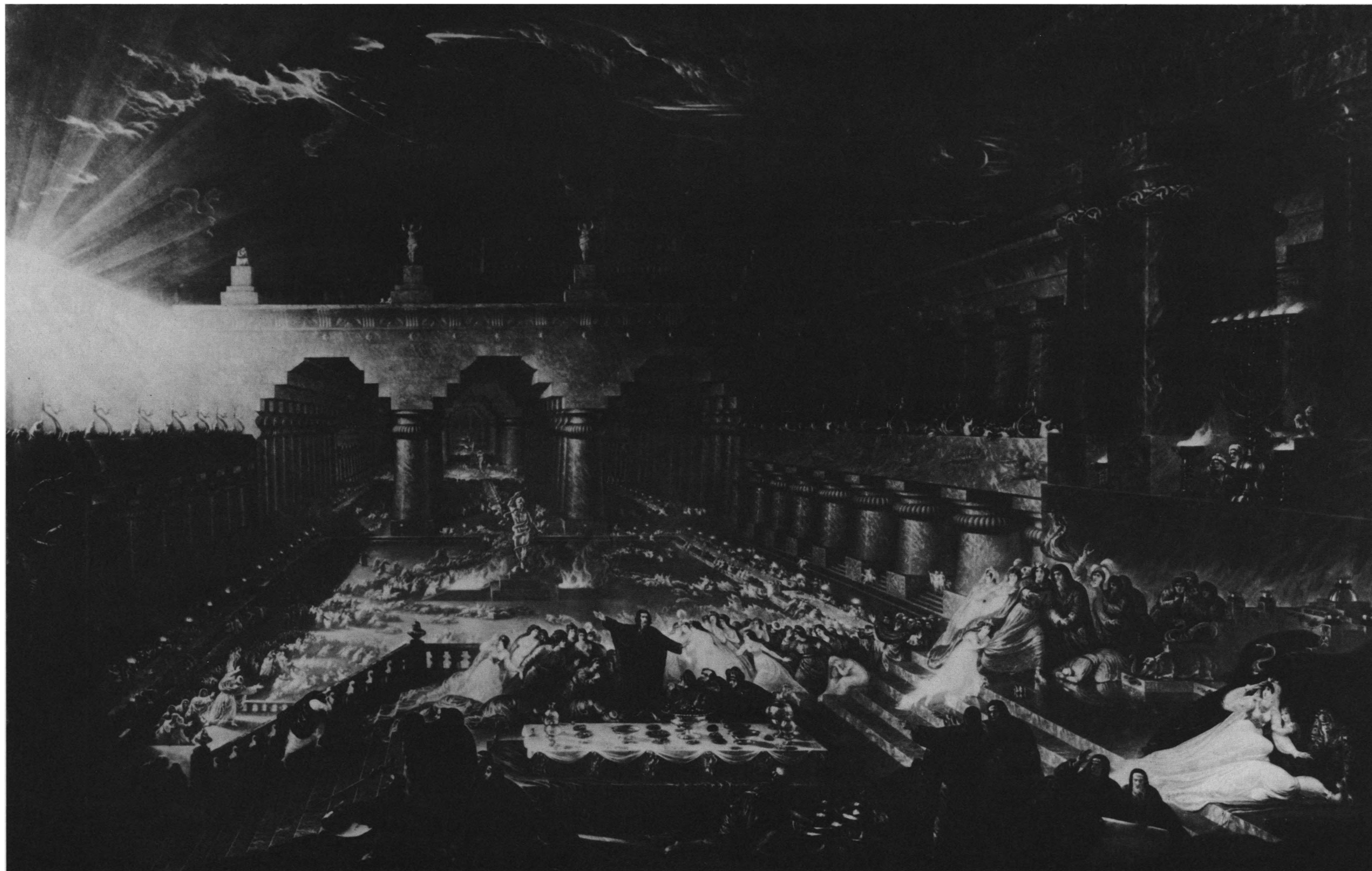










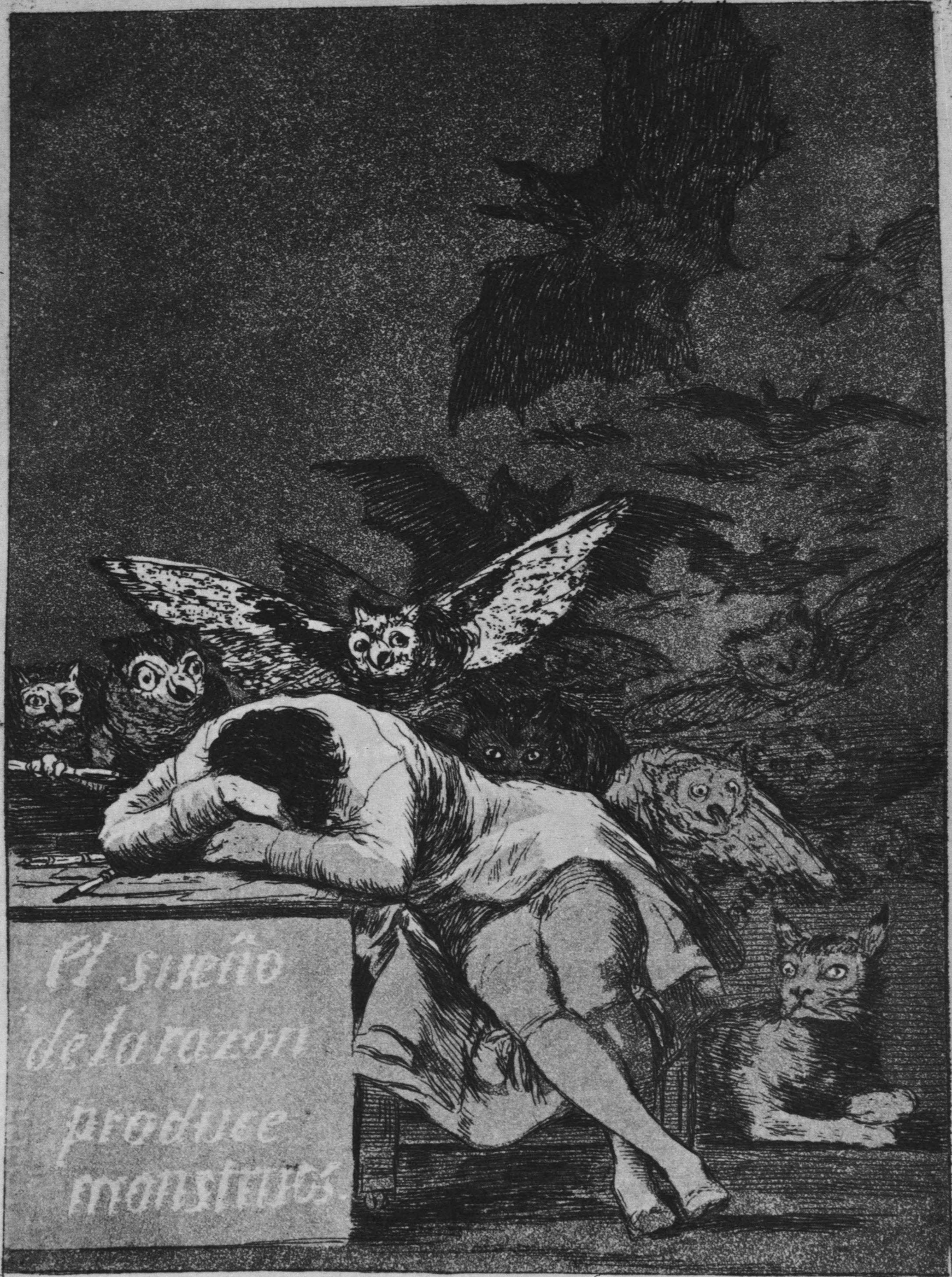








No te escaparás.

















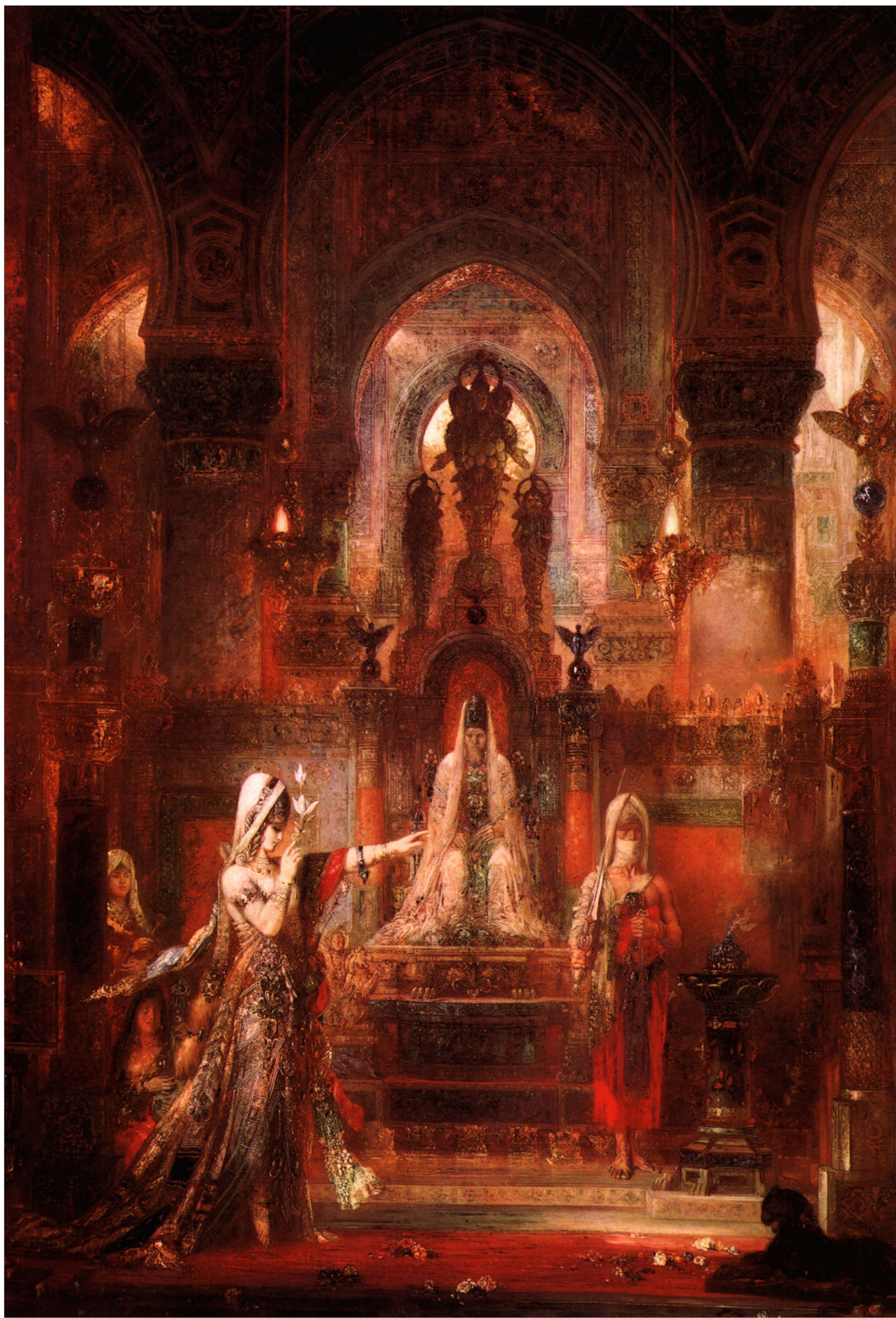












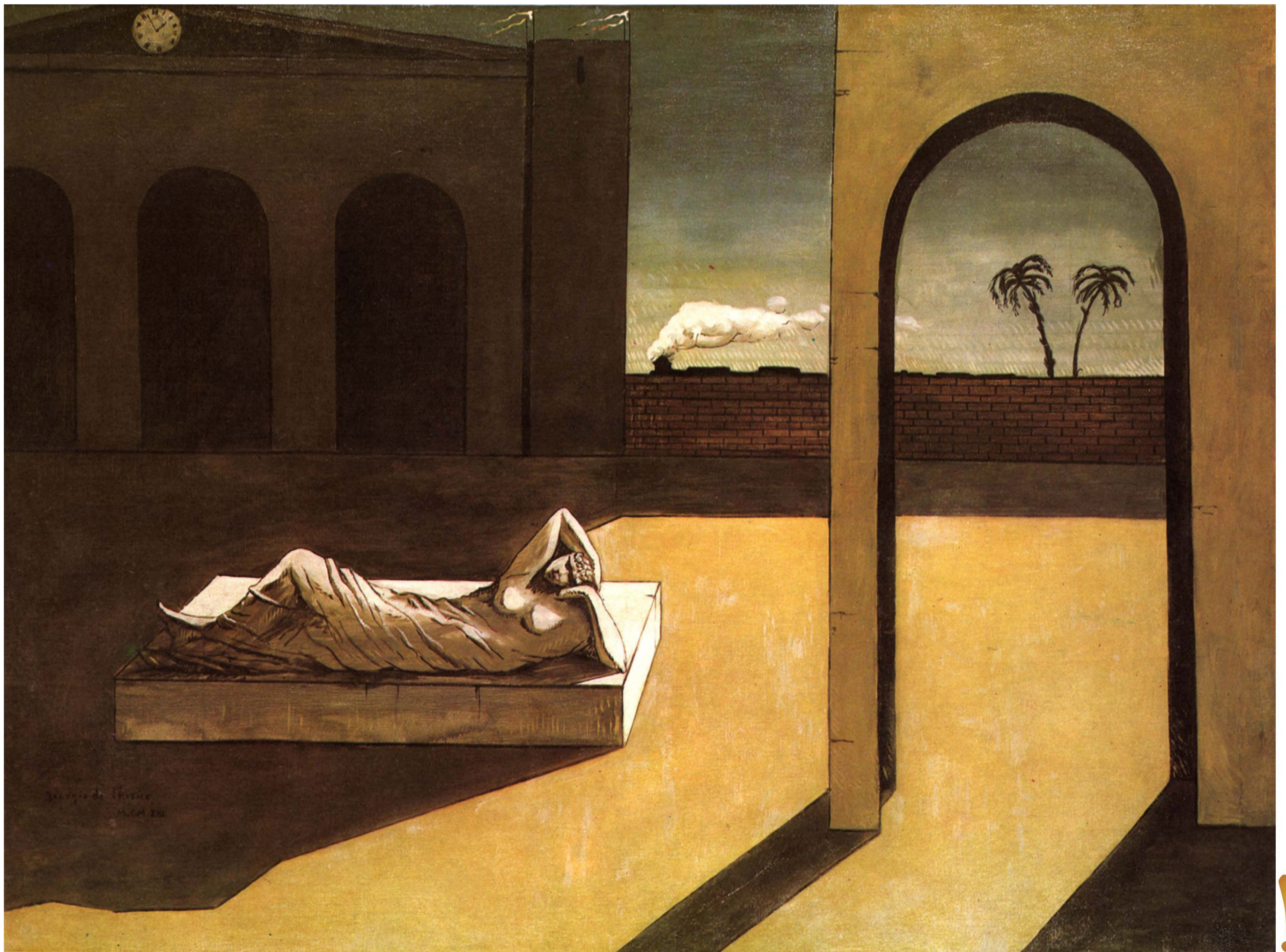


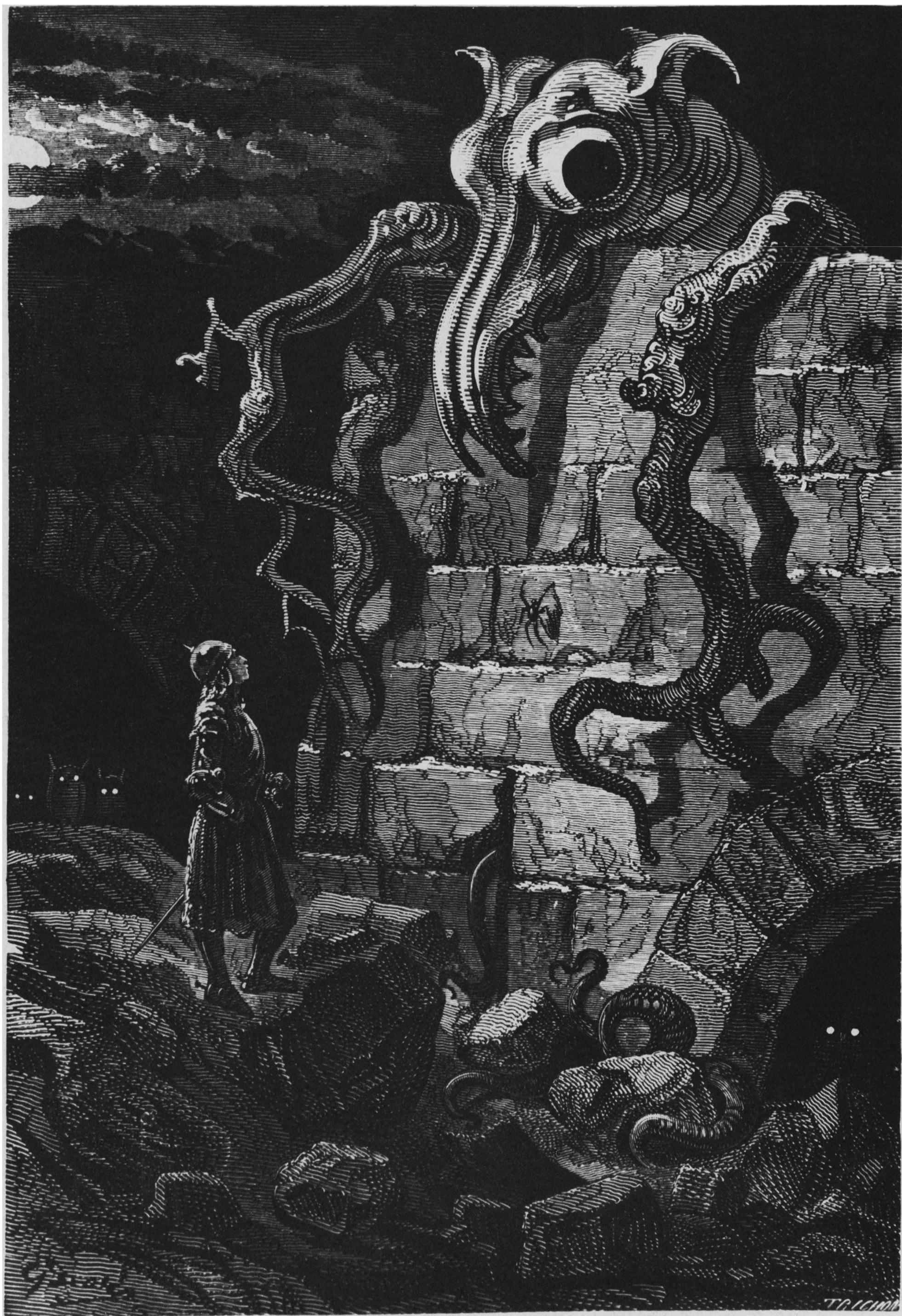




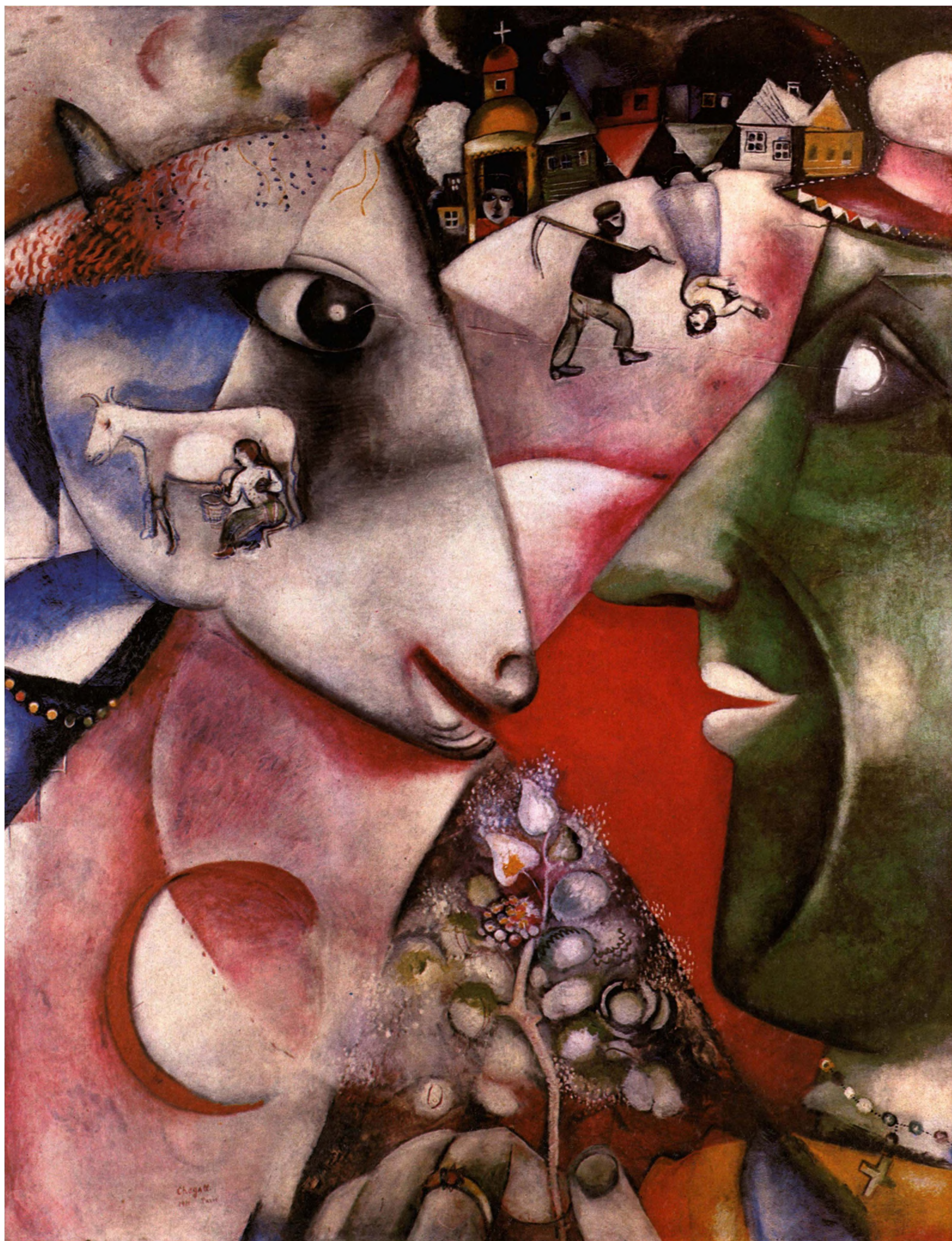




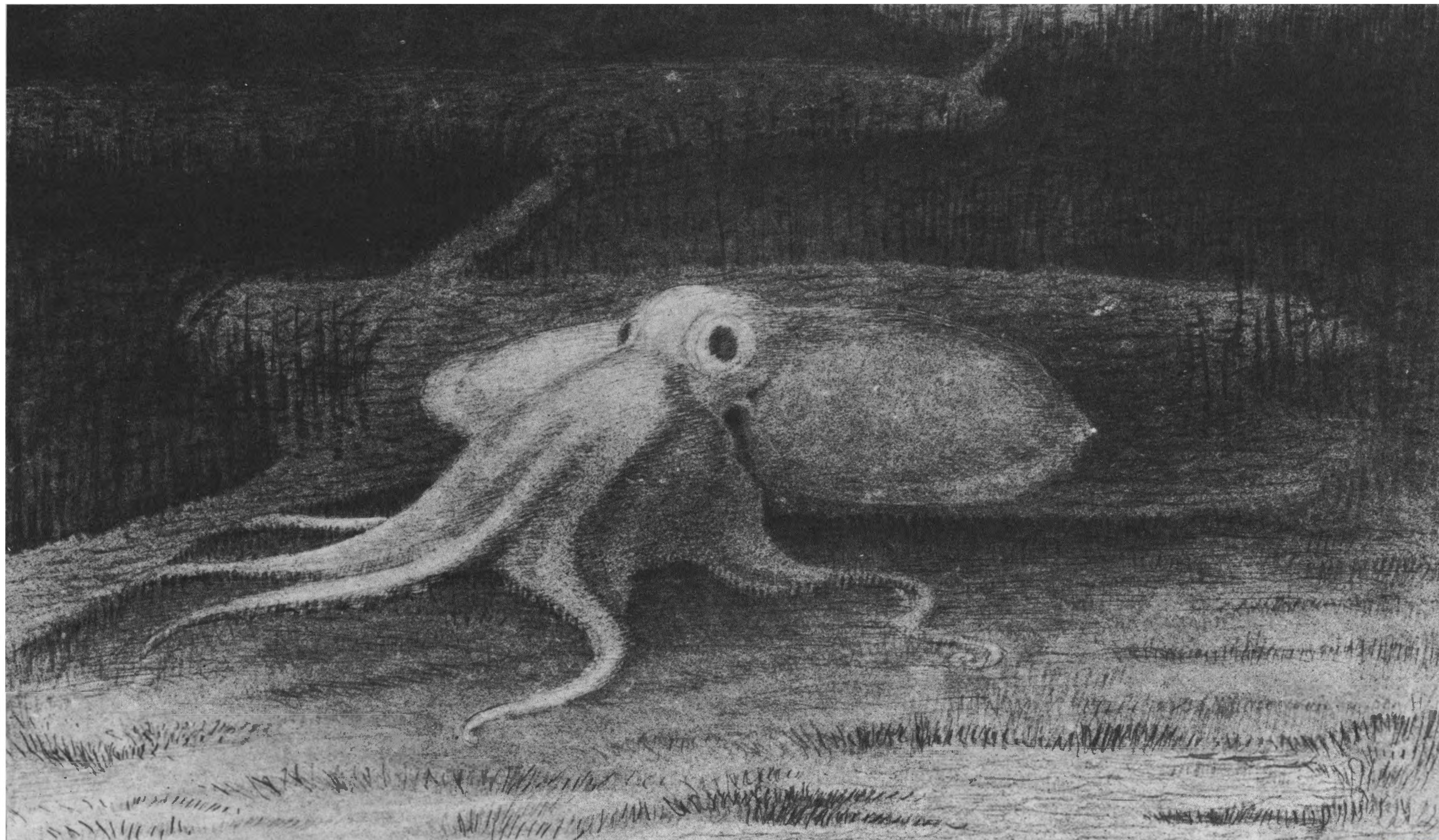


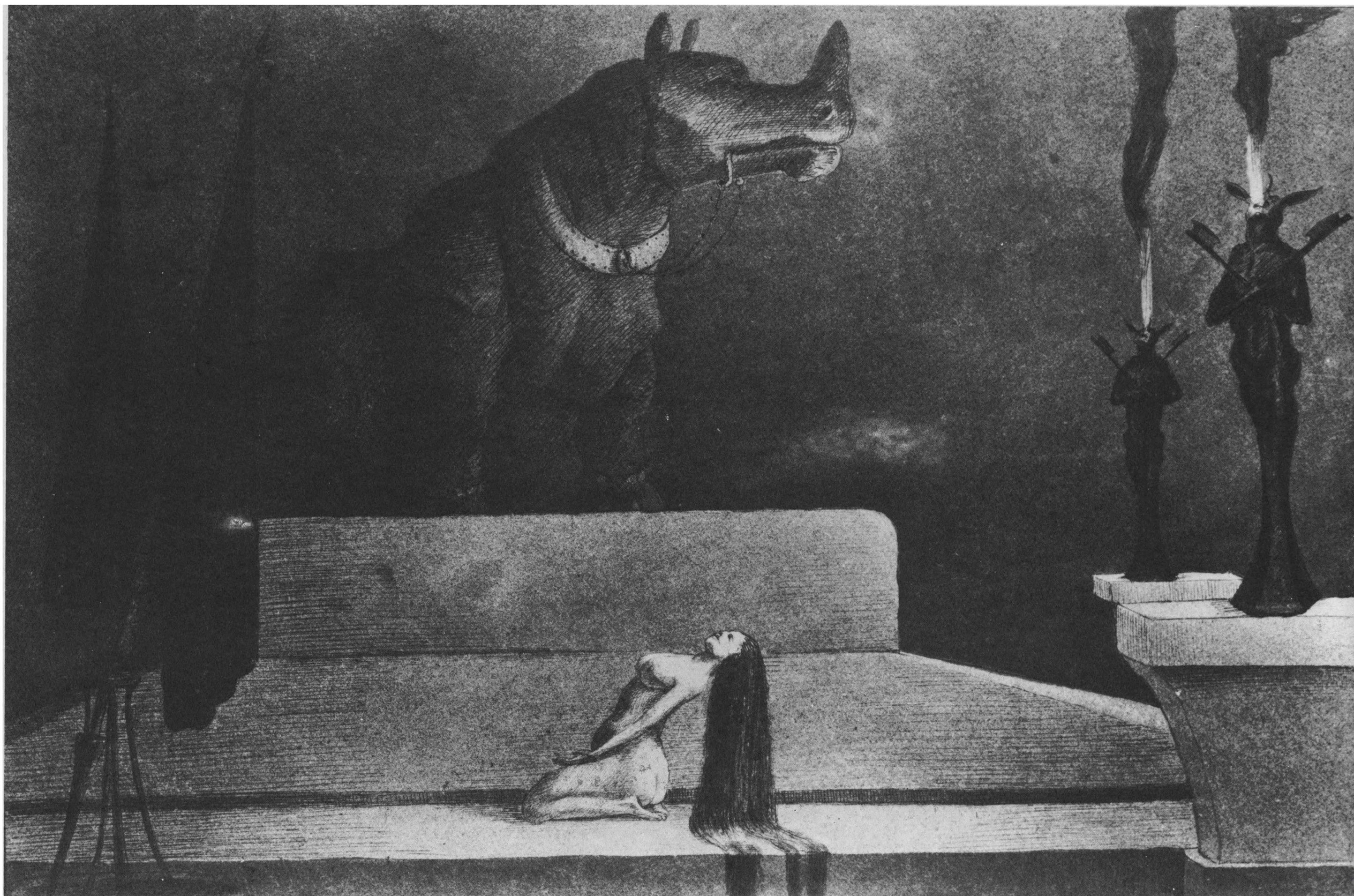


















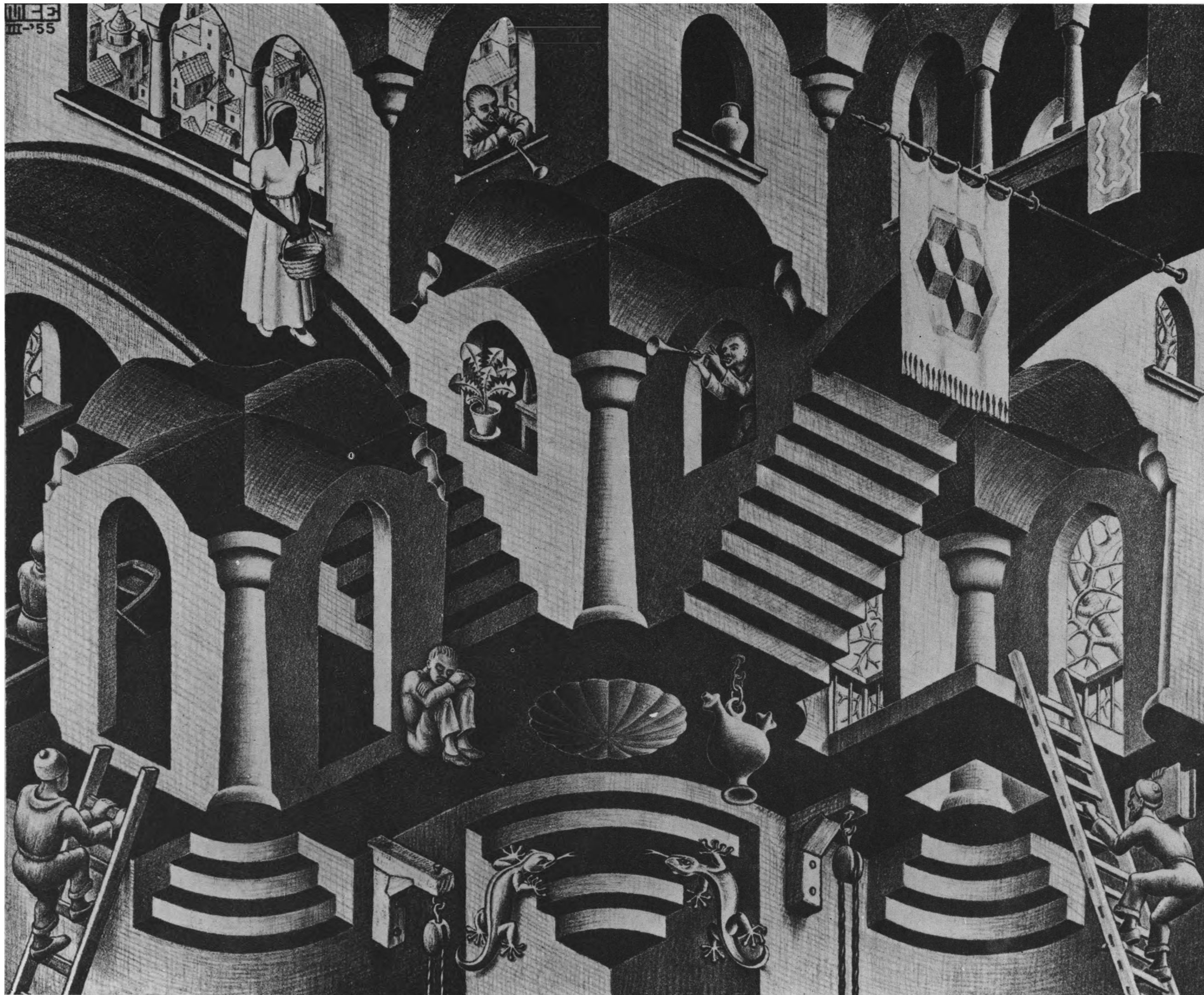


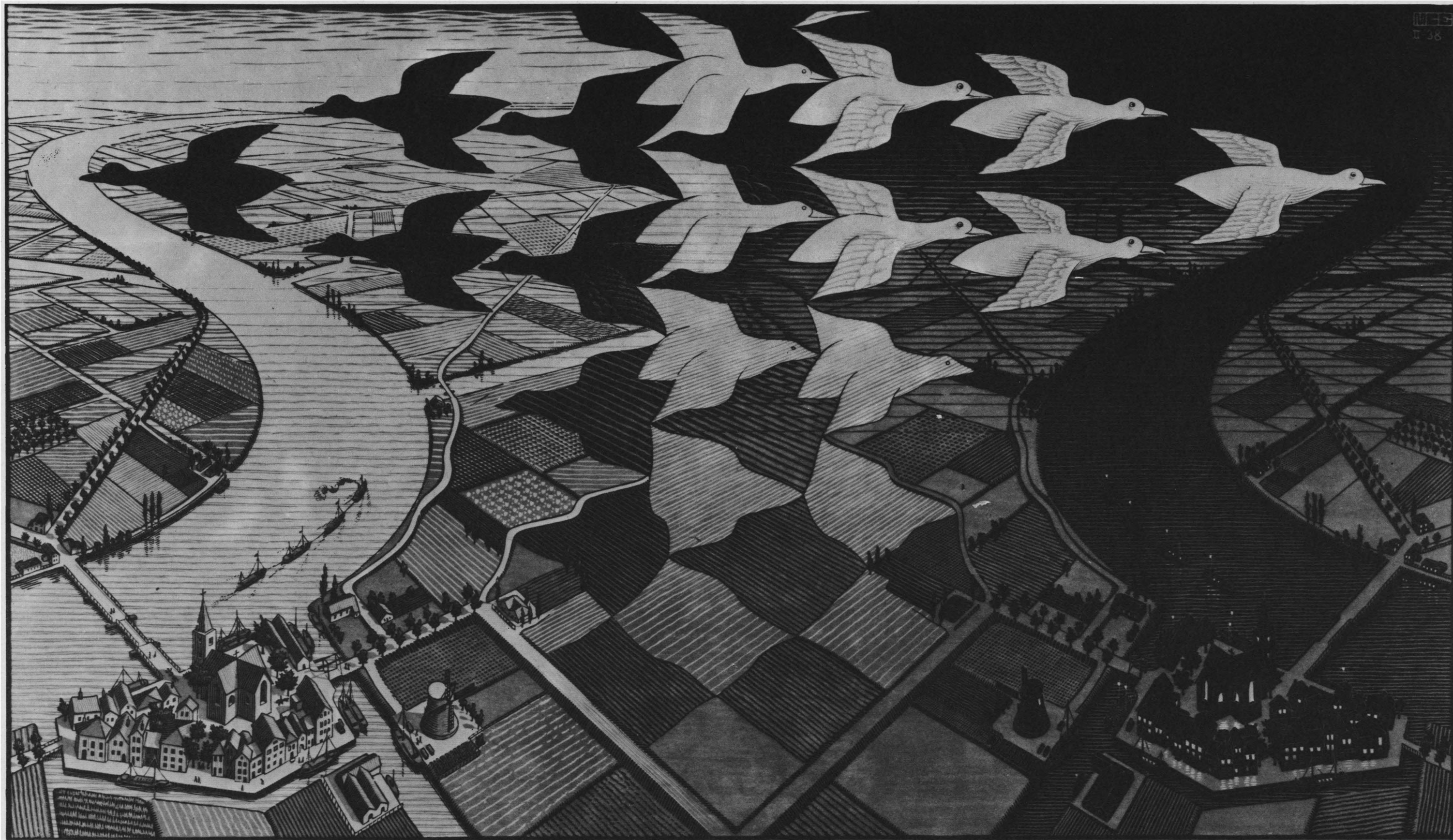






III-55







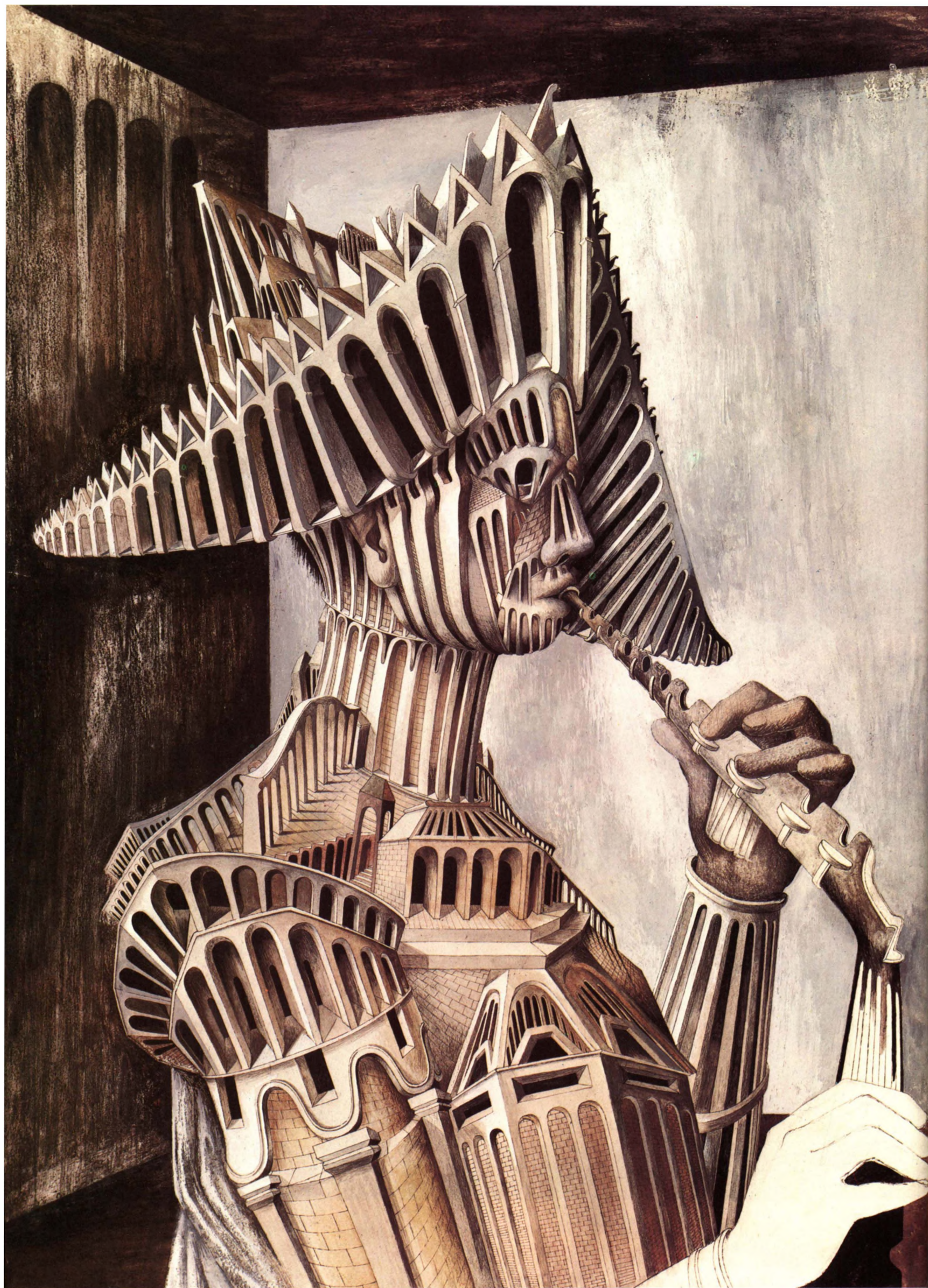








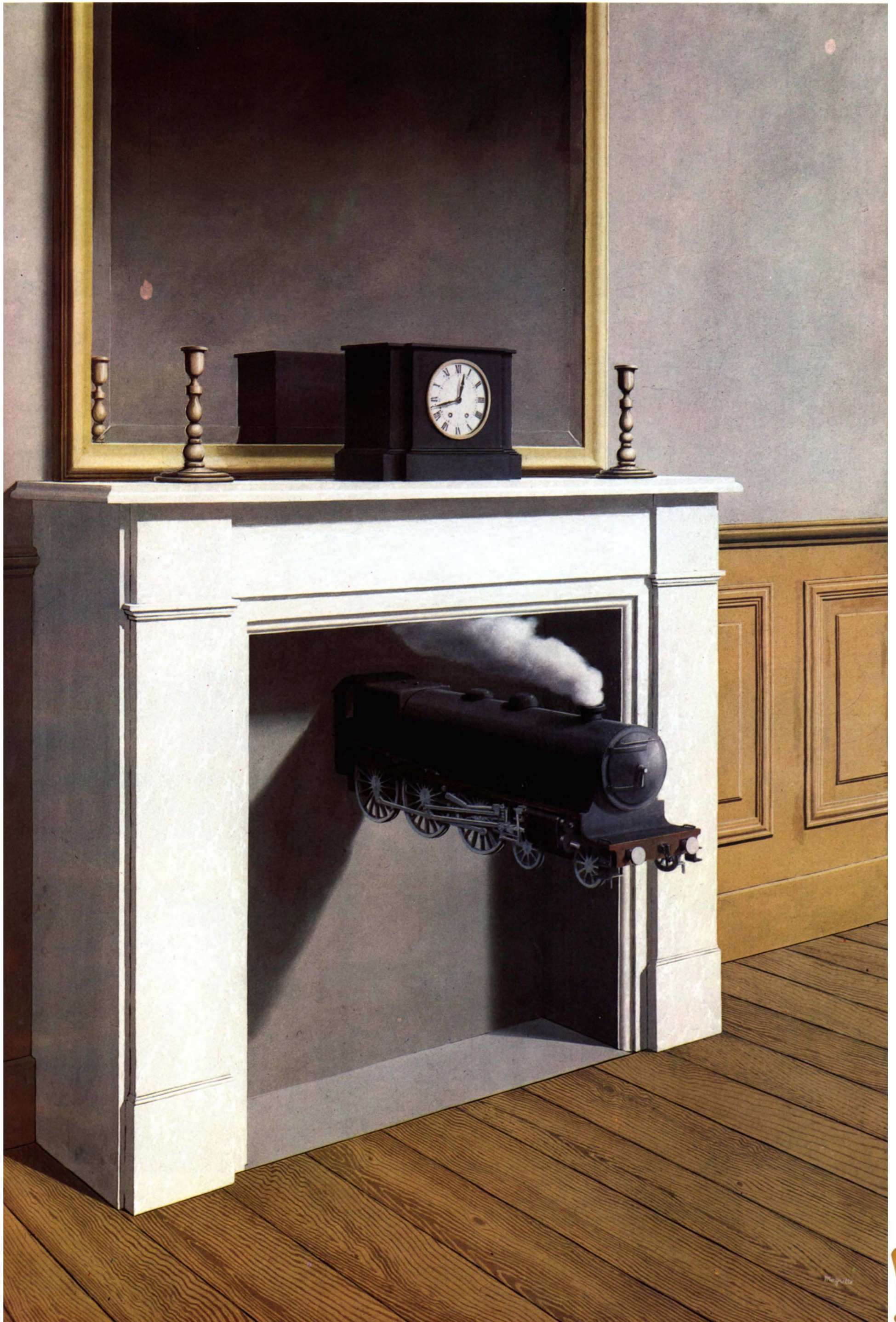


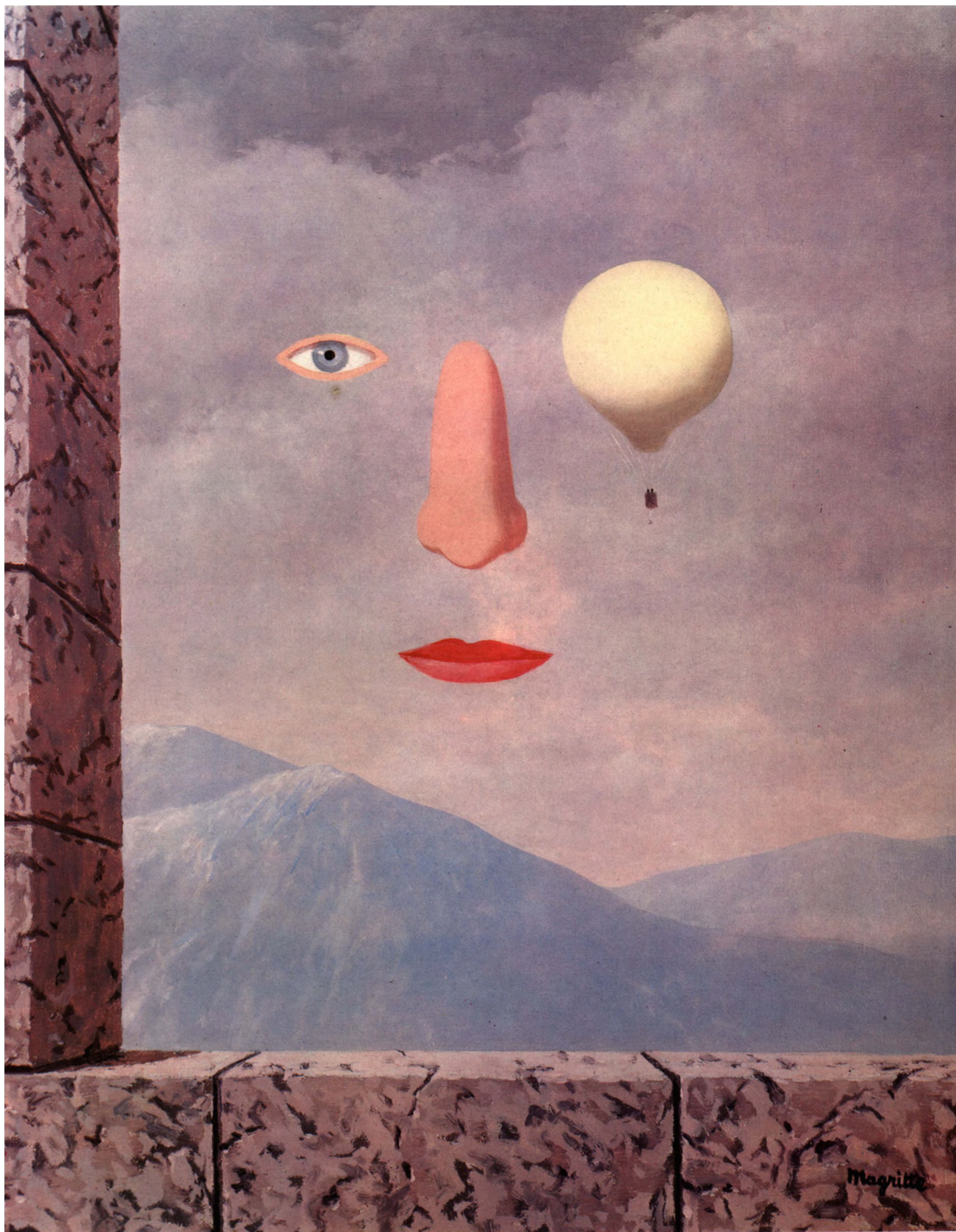






















BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

BILJEŠKE UZ REPRODUKCIJE

1 Albrecht Altdorfer (oko 1480—1538)

Aleksandrova bitka. Ulje na drvu, 158×120 cm; 1529; München, Alte Pinakothek

Utisak što ga stvara ovo djelo je posljedica povezivanja dviju ekstremnih suprotnosti: prostranosti nebeskog svoda, i zbijenih masa likova naslikanih minucioznom točnošću do posljednjeg detalja. Tema slike je pobjeda Aleksandra Velikog nad moćnim perzijskim kraljem Darijem III u bici kod Issosa 333. godine pr. n. e. Altdorfer — slikar, grafičar i graditelj u Regensburgu — bio je pionir renesanse, jedan od vodećih članova Dunavske škole koja je odigrala odlučujuću ulogu u razvoju modernog slikanja pejzaža. Šuma i alpski krajobrazi potakli su ga na nove putove u shvaćanju pejzaža. Male figure su ovdje prikazane u tako precizno vođenim potezima, da se jasno razabire Darije kako bježi na svojim bornim kolima. Prikaz ove bitke navodno je ostavio dubok dojam na Napoleona; no mnogo više fascinira način Altdorferova prikazivanja prirodnih elemenata, što je dugo vrijeme vršilo utjecaj u slikarstvu.



2 Albrecht Dürer (1471—1528)

Četiri jahača apokalipse. Drvorez; 39.4 × 28.1 cm; 1498;

Njemački renesansni umjetnici su postigli da drvorez postane nosiocem jednog imaginativnog izraza, čiji su najveličanstveniji primjeri Dürerova Četiri jahača apokalipse prema Bibliji, Objavljenje 6, 2—8. Ovo djelo možemo s pravom nazvati jednim od najvećih ostvarenja umjetnosti Zapada. Dürerovo izdanje Objavljenja izašlo je 1498. i bila je prva na Zapadu tiskana knjiga koju je izdao i u isti mah ilustrirao jedan te isti umjetnik. Kao izvore Dürer je upotrijebio stare ilustracije, no njegov genije ih je umio pretvoriti u djela uzvišene veličine.



3 Hans Baldung, nazvan Grien (oko 1480—1545)

Začarani konjušar. Drvorez; 34.3 × 20.1 cm; New York, Metropolitan Museum of Art

Hans Baldung-Grien, slikar i grafičar, u rano je vrijeme svoga stvaranja možda radio u Dürerovoj radionici. Bio je, kao i on, umjetnik velike maštovitosti. Nadimak »Grien« (njem. grün = = zeleno) dobio je čini se zbog svoje osobite naklonosti zelenoj boji. Unatoč formalnoj strogoći i jednostavnoj kompoziciji, njegove grafike se također često odlikuju nestvarnom atmosferom. On je ovdje središnju perspektivu, pronalazak renesanse, kombinirao s neobičnim pogledom na ljudski lik u visini očiju promatrača i time postigao osebujno djelovanje.



4 Piero di Cosimo (1462 — oko 1521)

Mitološka scena. Ulje na drvu; 65 × 183 cm; London, National Gallery

Element fantastičnog u firentinskoj umjetnosti rane renesanse, a koji je proisticao iz mitologije i legendi, u Pierovim se djelima izrazio na ponešto groteskan način, poprimao je osebuje forme, no na ovoj slici pokazuje naročitu nježnost i patetiku. Mali faun nježno dodiruje rame mrtve djevojke koja je podlegla rani na vratu. Pas do nje je vrlo tužan. Način kako su obrađene ptice i životinje na obali i u morskim uvalama u daljini podsjećaju nas na davno prošla doba. Ova slika se često spominje kao Prokridirana smrt, no budući da na slici nema Prokridinog supruga Kefala čija ju je strijela slučajno usmrtila, to je veza između slike i priče dvojbeni; zbog toga se slika danas radije spominje bez određenijeg naslova. Dimenzije drvene ploče na kojoj je slika ne isključuje mogućnost da je služila kao ukras na zidu.



5 Giulio Romano (1499?—1546)

Pad giganata. Freska, 1532—34. Mantova, Palazzo del Tè

Federico Gonzaga, grof od Mantove, dao je oslikati svoju palaču Palazzo del Tè slikaru Giuliju Romanu. Te slike su karakterističan primjer fantastičnog efekta koji se može postići ekstremnim iluzionizmom. Giulio je u mladosti bio Raffaelov učenik i njegova desna ruka pri izrađivanju nacrtā za dekoraciju Vatikana; nakon Raffaelove smrti god. 1520. Giulio se smatrao najznačajnijim talijanskim slikarom i crtačem. U Mantovi je bio primljen s velikim poštovanjem; grof je želio da se iz nekoliko zgrada i staja stvori palača. Vrlo vješt arhitekturi i slikanju fresaka, pod utjecajem Michelangelove dramatične snage i Raffaelova klasicizma, Giulio se naročito trudio; njegovo remek-djelo je ova zidna slika. Djelo zaprema čitav zid od poda do stropa. Prikazan je bijeg giganata pred Jupiterovim strijelama, dok se ruše zidovi i stupovi. Dramatika događaja je još potencirana pravim plamenom iz kamina ugrađenog u sam zid.



6 Prema Hieronymusu Boschu (oko 1450—1516)

Čovjek-drvo. Bakropis, 31.9×24.8 cm. St. Louis, Missouri, St. Louis Art Museum

Skica za čovjeka-drvo izrađena perom, iz »Vrta požude« što se čuva u bečkoj Albertini razlikuje se ponešto od slikane verzije na triptihu u Pradu (usp. sl. 9), a i od ovog što dokazuje privlačnost tog neobičnog lika. U ove razlike se ubrajaju na slici prikazane gajde na glavi čovjeka-drva, što upotpunjuju lutnju, harfu i orguljice ispod njega. Na originalnoj slici je Bosch umjesto gajde nacrtao polumjesec — simbol hereze. Oba grafička djela sadrže mnogo formalnih osobitosti, koje se mogu vidjeti i u dovršenoj slici, no slika je jedino u mogućnosti da predoči tmurnost koja vlada pod plamenim zidom — prije svijet izgubljenih duša i psihotičkih stanja nego mjesto gdje ih srednjovjekovni demoni kažnjavaju.



7 gore: Leonardo da Vinci (1452—1519)

Alegorija. Crvena kreda, 17×28 cm. Oko 1516.
Windsor Castle, Royal Library

Ova alegorija je jedan od Leonardovih najmučnijih crteža. Na krmi lađe sjedi vuk, jednom šapom držeći kormilo dok mu je druga na kompasu, igla kojega pokazuje na orla što sjedi na zemaljskoj kugli. Jarbol lađe čini drvo masline. Ovaj siže bio je interpretiran na razne načine, ali nijedan nije potpuno uvjerljiv. Bernard Berenson ga je tumačio kao alegoriju papinskog častohleplja, budući da vuk obično simbolizira papinstvo, a orao cara. No A. E. Popham je ukazao na to da orao nosi francusku krunu što bi moglo značiti da crtež aludira na savez pape Leon X i francuskog kralja François I sklopljen 1515. Moguće je da se radi o znanstvenoj alegoriji, koja simbolizira magnetski pol. Ili je pak Leonardov pronicljivi duh naprosto zamislio kakav emblem bez ikakve političke namjere i značenja? Ovaj lijepi crtež jedna je od nepoznanica njegova zagonetna duha.



7 dolje: Andrea Mantegna (1431—1506)

Bitka morskih bogova. Bakrorez, 32.8×44 cm.
Oko 1490. London, British Museum

O sadržaju ovog djela postoji nekoliko tumačenja. Jedna teorija smatra da su to mitološki »jedači riba« iz antike, a da nam slika prikazuje kako bi se oni vladali kad bi ih zavist međusobno zavadila; no ovo je tumačenje vrlo dvojbeno. Kako god bilo, Mantegnin bakrorez je izraz njegove sklonosti antičkim temama i originalnost njegove grafičke tehnike, u kojoj se objedinjuje učenost rane renesanse i osjećaj za plastično, što mu je namro veliki firentinski kipar Donatello. Mantegna primjenjuje grafičku tehniku onako kako bi kipar upotrebljavao dlijeto. Njegovo osjenčavanje »ravnom crtom« prida njegovu djelu nešto izrezbarenoga, i ono se razlikuje od uobičajenih bakroreza predviđenih za reprodukciju, a koji imitativno reproduciraju svjetlo, sjenu i zakrivljenost.



8 Hieronymus Bosch (oko 1450—1516)

Sudnji dan; ulje na drvu, 164 × 127 cm; Akademie der bildenden Künste, Beč

Ovaj triptih, čija je srednja ploča ova slika, po mnoštvu je bizarnih pojedinosti, grotesknim prizorima i ugođajima zaista zapanjujuće djelo. Lijevo krilo je puno prijetećeg nemira, razna zla paraju nebo; srednju ploču ispunjuje bistro i mirno srednjevjekovno nebo što je u napadnom kontrastu sa zastrašujućim dubinama ispod nje. Mnoštvo scena u tamnim, žarkim bojama pokazuje bolnom točnošću kažnjavanje grešnika: klaonicu gdje se razvratnici sijeku na komade, kola za mučenje, kotao u kome se ubojice živi peku. Boschova simbolistička i duhovna strana ovdje mnogo manje dolazi do izražaja nego u njegovim drugim slikama. Zato neki kritičari ovo djelo smatraju radom jednog njegova manje maštovitog nasljednika. No slika zapravo sadrži mnogo detalja, što ih je jedino Bosch mogao izmisliti, primjerice čudesni zmaj koji izgleda kao da šapuće neke đavolske izreke.



9 Hieronymus Bosch (oko 1450—1516)

Pakao (detalj); ulje na drvu, 220×97 cm; oko 1500; Prado, Madrid

Najneobičniji uvid u fantastičan svijet Hieronymusa Boscha daje veliki triptih u Pradu, iz čijeg je desnog krila ovaj detalj. Triptih se zbog sjajnih, karnevalskih scena na srednjoj ploči često naziva »Vrtom strasti«; impresivni maksimum neobičnog slikarskog izraza postignut je u konačnoj sceni, u kojoj dominira lik rastočenog i raspadajućeg »čovjeka-drva«. Ovo krilo se ponekad naziva »glazbeni pakao« zbog mnogih prikazanih glazbenih instrumenata koji vjerojatno simboliziraju nepravilnu primjenu predmeta predviđenih za više svrhe. Tu vlada simbolizam, a mnogo je toga još neprotumačeno — ili se ne može protumačiti. Raspucano tijelo bi se moglo dovesti u vezu sa »zemaljskom kuglom«; dok je ona cijela simbolizira savršenost, a ovdje je razbijeno i pretvoreno u neku vrstu unutarnjeg pakla, prebivalištem razvratnika. Krvgavi udovi simboliziraju slabljenje tjelesne snage; nesigurno balansiranje na krhkim čamcima umjesto nogu, vjerojatno ukazuje na propadanje u glib podzemlja. Neki su pretpostavljali da je glava čovjeka-drva Boschov autoportret, čime je htio reći da se ne smatra imunim protiv ljudskih slabosti.



10 **Giorgio Ghisi (oko 1520—1582)**

Raffaelov san ili Michelangelova melankolija; bakrorez, 37.7 × 54.2 cm; Victoria and Albert Museum, London

Ovo je djelo sjajan primjer manirizma koji je nastao početkom šesnaestog stoljeća, razvio složene slikarske kompozicije i davao prednost alegorijskim slikama. Nijedan od alternativnih naslova po kojima je ovaj bakrorez dosada poznat nije pobliže objasnio temu. Danas je smatramo fantastičnom analogijom Enejinu posjetu podzemlju. U ovoj interpretaciji nije centralna figura Tezej okovan na stijenu, nego melankolična duša koju muče more i koja pruža ruku tražeći ljubav. Latinski natpis (desno) upozorava posjetioca neka se ne predaje zlu, nego neka mu se odlučno suprotstavlja. Skica se pripisivala nekolicini autora, no Ghisi koji je bakropis sam izradio, sigurno je bio majstor velike maštovitosti, i suvereno je vladao svojim zanatom. Bez obzira na postanak bakroreza, on je alegorija što fascinira svojom oprečnošću između duhovne opterećenosti i nade, kao što fascinira i neobičnim detaljima.



11 (lijevo) Leonardo da Vinci (1452—1519)

Studije pet glava; pero, 26.1 × 20.7 cm; Royal Library, Windsor Castle

Jedan od aspekata Leonardova univerzalna pogleda na život i svijet bio je taj, što se kao umjetnik nije samo bavio idejom savršene ljepote, već se u jednakoj mjeri zanimao i za fantastično i za groteskno. Ružna lica kao ova ovdje su vjerojatno rezultat njegova proučavanja izraza, a i vježba za njegov neobičan genij. Tako Leonardov biograf Vasari piše da je toliko volio »neobične glave« da je »slijedio svakoga tko mu je pobudio pažnju, pa bilo to i čitav dan«, no točno je da nikad nije stvarao portrete sa smiješnim deformacijama, koji bi se mogli uvrstiti u karikaturu. Karikatura se kasnije pojavila kao sporedni produkt umjetnosti, i od nje se Leonardove ozbiljne — pa čak i znanstveno motivirane — studije bitno razlikuju.



11 (desno) Cornelis Bloemaert (1603—1680)

Dvije sove klizačice; bakrorez, 20.7×14.6 cm;
Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam

Fantastičan svijet mašte sa životinjama i pticama u ljudskoj odjeći i ljudskog vladanja ima dugu povijest u umjetnosti i književnosti sve do u naše doba, u kojem Walt Disneyev Paja Patak u mornarskom odijelu i drugi slavni Disneyevi likovi oduševljavaju gledaoce širom svijeta. Ovaj bakrorez Cornelisa Bloemaertsa nastao je prema crtežu koji se pripisuje Adriaenu van de Venneu (1589—1662). Ovaj se posljednji pokazao pretečom Walt Disneyeva genrea pokazujući dvije sove obučene u sjeverno-nizozemsku nošnju prve polovice sedamnaestog stoljeća i opremljene klizaljka — upravo kao i nizozemski građani koji kližu po zamrznutim kanalima na mnogim slikama iz tadašnjeg vremena. Van de Venneove sove pokazane su na humorističan način kako i odgovara tom genreu, no s ponešto prijetećim akcentom, bar što se tiče malih glodavaca.



12 Matthias Grünewald (oko 1470—1528)

Iskušavanje sv. Antuna; ulje na drvu, 265 × 139 cm; oko 1515; Unterlinden Museum, Colmar (Alsace)

Među malobrojnim djelima velikog njemačkog slikara Grünewalda (Mathis Neithart-Gothardt) ističe se krilni oltar izrađen za samostan sv. Antuna u Isenheimu u Alsaceu. To je djelo vrlo velikog intenziteta i raspona osjećaja, počevši od ljepote Objavljenja i zbora anđela, preko agonije Raspeća do trijumfa Uskrsnuća. Krilo pokazuje dva prizora iz života sv. Antuna: lijevo krilo prikazuje posjet sv. Antuna pustinjaku Pavlu u pustinji, a na desnom (ovdje reproduciranom) krilu je njegovo iskušavanje, vizija bez premca što se tiče strašnih sablasti koje ga napadaju. Slika postaje još fantastičnijom zbog kontrasta s prizorom razgovora svetaca na lijevom krilu, i ekstatičnim osjećajima izazvanim drugim oltarskim pločama. Premda je Grünewald Dürerov suvremenik, ostao je gotovo izvan renesansnih utjecaja; njegov groteskni svijet po svojoj snazi zapravo pripada kasnoj gotici.



13 Hieronymus Bosch (oko 1450—1516)

Iskušenje sv. Antuna; srednja ploča, 131.5×119 cm; oko 1500; Museu Nacional de Arte Antiga, Lisabon

»Iskušenje sv. Antuna« je vrlo česta slikarska tema, no nikad nije nijedno djelo bilo kompleksnije koncipirano i bogatije simbolima nego ova Boschova verzija, što predstavlja srednju ploču jednog triptiha. Antun je kao sin imućnih roditelja rođen u četvrtom stoljeću u gornjem Egiptu. Legenda nam kaže da je svoj imetak podijelio siromasima i povukao se u pustinju na osamljeno meditiranje. Ondje ga snašao strah i iskušenje, što je Bosch prikazao na svoj karakteristično maštovit način. U prvom planu se održava misa za mrtve. Démoni izvire iz goleme bundeve, a u sredini paradiraju monstruoza stvorenja kao na primjer Gryllus bez trupa, čija glava izrasta iz nogu — čudovište iz bajki koje je oživila Boschova mašta. Vatra u pozadini ukazuje na zle sile. Leteće lađe što po nebu lete sa svojim putnicima pokazuju nam pomanjkanje svake zemaljske granice. Lijevo krilo prikazuje sveca u času kada je svladan strahom. Jednako kao kod Grünewalda (sl. 12), Bosch više naglašava element zastrašenosti nego zavođenja, premda se na desnom krilu mogu razabrati užici kojima bi se morao odupirati.



14 Agostino de' Musi, zvan Agostino Veneziano (1490— poslije 1531)

Kosturi; bakrorez prema Bacciju Bandinelliju, 31,2×50,8 cm; Yale University Art Gallery (darovao Ralph Kirkpatrick), New Haven, Connecticut

Agostino de' Musi rođen je oko 1490. u Veneciji, i bio je jedan od onih bakrorezaca koji su po narudžbi Marcantonija Raimondija radili na traženim reprodukcijama Raffaelovih djela. Baccio Bandinelli bio je firentinski kipar i slikar koji se intenzivno zanimao za anatomiju i on je naložio Agostinu da njegova saznanja iz anatomije fiksira. U tu svrhu mu je Bandinelli stavio na raspolaganje kostur od sasušenih kostiju prema kome je Agostino trebao izraditi anatomsku sliku. Unatoč njenu jezivu djelovanju, slika je navodno izazvalo veliko divljenje.



15 Agostino Veneziano (1490— poslije 1531)
— pripisuje mu se:

Kostur; bakrorez, 29,6 × 62,5 cm; oko 1518?;

Maštoviti detalji renesansnih slikara kao i mnogobrojni motivi i simboli stare dekorativne umjetnosti omogućili su talijanskim bakrorescima šesnaestog stoljeća da crpu iz repertoara fantastičnog oblikovanja. Tako je primjerice Agostino izrađivao bakroreze prema Raffaelovim slikama. Otvorena kompozicija i naturalizam visoke renesanse pri obradi likova oprečna je nagomilanom mnoštvu u Ghisijevu fantastičnom »Rafaelovu snu« (sl. 10). Tema je ovdje vjerojatno bila »vračanje«. Na ovaj kostur nas podsjeća jedno mnogo kasnije djelo »Prizor s vješticama« Salvatora Rosea (sl. 27).



16 Pieter Bruegel stariji (oko 1525—1569)

Trijumf smrti; ulje na drvu, 117×162 cm; oko 1562; Prado, Madrid

Ovo remek-djelo brojgelovske mašte obrađuje glavnu temu, smrt, u naoko beskrajnom nizu varijacija i povezanosti. Smrt u obliku kostura kosi u jednoj mjeri kralja, kardinala, građanina, mlado i staro, hvata za skute jednu lijepu djevojku i u morbidnoj razuzdanosti ubija igrače i pijance. Smrt na konju tjera svojom kosom mnoštvo ljudi u zajednički grob. Ova slika je stilistički i tematski srodna »Padu anđela« (sl. 18) i »Dule Griet« (sl. 19) i ona iznosi na vidjelo Breugelovu sklonost grotesknim izmišljotinama kao i njegov pristup problematici smrti i sudnjeg dana, u šezdesetim godinama šesnaestog stoljeća. Ovo djelo možemo smatrati slutnjom budućih katastrofa; u pozadini slike i jesu takvi prizori požara i potapanja brodova što su se kasnije stvarno zbili za vrijeme Vojvode od Albe, kojeg je španjolski kralj Filip II poslao 1567. da uguši ustanak u Nizozemskoj.



17 Jacques Callot (1592/93—1635)

Iskušavanje sv. Antuna; bakropis, 35,8 × 46,4 cm, 1643;

Sjajni i plodni francuski crtač, bakrorezac i bakropisac Jacques Callot birao je doduše suvremene teme, no ovdje vidimo jedan legendarni religiozni prizor koji je fascinirao i Matthiasa Grünewalda i Hieronymusa Boscha (sl. 12 i 13) i inspirirao njihova remek-djela, a on ga je istaknuo na vlastiti dramatičan način. Ova tema je mašti ostavljala veliku slobodu, pa je zato fascinirala mnoge evropske srednjovjekovne umjetnike. Callotov bakropis se možda neposredno odnosi na ustanke u toku tridesetogodišnjeg rata, što ih je dijelom i sam doživio. Callot se rodio u Nancyju, a u Firenci je na dvoru Cosima de' Medici postigao velik uspjeh svojim prizorima svečanosti i likova iz »Commedia dell'arte«. Nakon povratka u Nancy postali su vrlo traženi njegovi crteži s bitkama i opsadama u ratom opustošenoj Lotringiji. U svojim »Misères de la guerre« postiže izražajnu moć Francisca de Goye. U »Iskušavanju« odabrao je čas kad se pojavljuju krilata čudovišta koja na poprištu borbe zavijaju i bjesne oko sveca usred ruševina.



18 Pieter Bruegel stariji (oko 1525—1569)

Pali anđeli; ulje na drvu, 117×162 cm; 1562;
Musée Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles

Na ovoj slici je Bruegel prikazao jednu tada vrlo popularnu temu; stil podsjeća prije na srednji vijek nego na sredinu šesnaestog stoljeća; upotrebljava fantastične elemente koji potječu od Hieronymusa Boscha. »Anđeli« — otpadnici snažno podsjećaju na Boschove figure: čudnovata bića, dijelom ljudi, dijelom ribe, ptice ili zmije, ili nakaze. Ona treba da slikovito prikažu grijehe i poroke palih anđela. Pretrpanu kompoziciju Bruegel je raščlanio pomoću jakih akcenata: u srednjem, dominirajućem dijelu je borba sv. Mihajla i njegovih velikih, u bijelo obučenih anđela, a iznad njih pobjednički trubači iščekuju njihovu pobjedu. Poraz i kaos u četama odmetnika prikazan je jednakom energijom kao i »Trijumf smrti« (sl. 16).



19 Pieter Bruegel stariji (oko 1525—1569)

Dulle Griet; ulje na drvu, 115×161 cm; 1562;
Museum Mayer van den Bergh, Antwerpen

Ovo je jedno od najsloženijih djela što ih je Bruegel ikada naslikao. Vidi se mnogo simbola, vjerojatno alkemičkih, kao i nakaznih likova koje je Bruegel posudio od Boscha. Značenje kompozicije je toliko nejasno da je doživjelo najrazličitije interpretacije. Je li Dulle Griet (Luda Greta) furija iz pakla — premda se to po njenu izgledu ne bi moglo tvrditi, — strašilo iz flaman-skog folklora, pesonifikacija gramzljivosti ili alkemički šegrt koji se s mačem u ruci otputio na tajanstvene obrede u podzemlje? Može li biti da je to na ružan način prikazan simbol općega gnjeva zbog teških političkih prilika u Nizozemskoj? Ili je pak Bruegel oživotvorio posljednje vrzino kolo? Kako god bilo »Griet« nam još jednom pruža čitavu zbirku čudesa, prije nego što je realizam prevladao Bruegelovom maštom.



20 Pieter Bruegel stariji (oko 1525—1569)

Gore: Krajolik s obzidanim gradom (Junački grad), pero, smeđa tinta, $23,7 \times 33,5$ cm; 1553; British Museum, London



Dolje: Spes (Nada); pero, sivo-smeđa tinta, $22,4 \times 29,5$ cm; Kupferstichkabinett, Berlin



Ovi crteži su dva suprotna primjera za element mašte, koji prožima cjelokupno Bruegelovo djelo. »Krajolik« se doduše osniva na prizoru što ga je umjetnik kao mladić mogao vidjeti na putu iz Flandrije u Italiju, no iz njega govori naklonost prema zidinama, tornjevima i dramatičnim daljinama, što više ukazuje na Bruegelovu maštu nego na geografsku stvarnost. Slike »Spes« (latinska riječ za nadu), kao i »Trijumf smrti« (sl. 16) i »Pali anđeli« (sl. 18) pokazuju nam kako je Bruegel prihvaćao osnovnu temu ili ideju, i kako ju je izuzetno izrađivao. Žena koja stoji na sidru u uzburkanom moru, što simbolizira nemir u svijetu, jest personifikacija nade. U jednoj ruci drži lopatu, u drugoj srp, a na glavi nosi košnicu: sve su to simboli za teške ili opasne radnje i daju smisao latinskom tekstu na donjem rubu slike: »Sigurnost što nam je nada pruža vrlo je ugodna i važna za život usred tolikih gotovo neizdrživih nevolja.« Katastrofe na moru, zatvorenici u ćeliji i goruća kuća predaju nam daljnje patnje kod kojih je nada od životne važnosti. Slično kao u »Trijumfu smrti« Bruegel postavlja gledište dosta visoko i dijago-

nalno raščlanjuje kompoziciju, postižući time skladnost slike. »Spes« je skica za bakropis i pripada nizu Sedam kreposti koje je Bruegel crtao krajem pedesetih godina šesnaestog stoljeća. Prije toga je jednom nizu od sedam crteža dao naslov Poroci; jedan od njih, »Luxuria«, je ovdje reproduciran u slici 21 dolje. Bruegelove grafike bile su očito vrlo tražene; on je zacijelo u materijalnom pogledu u velikoj mjeri od njih zavisio.

21 Pieter Bruegel stariji (oko 1525—1569)

Gore: Pčelari i pticokradica; pero, smeđa tinta, 20 × 30 cm; oko 1568; Kupferstichkabinett, Berlin



Dolje: Luxuria; pero, smeđa tinta, 22,6 × 29,7 cm; 1557; Bibliothèque Royale, Bruxelles



Na početku svoje karijere Bruegel je izradio mnogo crteža za grafike i svjesno je imitirao Boschov stil (usp. sl. 8, 9 i 13), čija su djela očito naišla na velik odjek; čak je objavljen jedan Bruegelov crtež s netočnim natpisom što ga je pripisivao Boschu. Na slici »Luxuria« (požuda) prikazani su čudnovati demoni, svojevrsne zgrade koje izgledaju kao šuplje nakazne biljke, te raznolika zbivanja, što sve spada u Boschovu tradiciju. Činjenična simbolika je relativno direktna. Gola žena u sredini predstavlja požudu. Sve životinje uokolo — paunovi, labudovi, ovce, psi, majmuni — bili su u flamanskom folkloru vezani uz pojam požude. U sredini se kreće prema desnoj strani procesija, što je predvodi čovjek svirajući u gajde (također simbol požude). Čovjek što jaše na nekom čudovištu očito je počinio brakolomstvo i biva javno kažnjen (što se u Flandriji stvarno i dešavalo). On na ovom crtežu nosi biskupsku mitru, no budući da su slikaru zbog toga prigovorili, na kasnijem bakrorezu isti lik nosi neutralni šešir. Naslov pod slikom glasi: »Požuda zaudara, puna je nečistoća, ona razara snage i oslabljuje udove.« »Pčelari« predstavljaju proširenje Boschove i

Breugelove zajedničke teme — životinje, ljudi i predmeti uzajamno zamijenjuju svojstva. Likovi su od pčela zaštićeni maskama od pruća, što djeluje neobično nadrealistički.

22 Giuseppe Arcimboldo (1527—1593)

Zima; ulje na drvu; 67×51 cm; 1563; Kunsthistorisches Museum, Beč

Milanski umjetnik Arcimboldo bio je dvorski slikar austrijskih careva Ferdinanda I, Maksimilijana II i Rudolfa II, a pamtimo ga ponajviše zbog njegovih grotesknih glava i likova koji se sastoje od voća, cvijeća, povrća i riba. »Elementi« i »Godišnja doba« su njegove najznačajnije serije. Arcimboldove slike su toliko odgovarale ukusu Rudolfa II, da ga je imenovao falačkim grofom. Dugo poslije toga se njegovo djelo kao prolazna moda ignoriralo, no zahvaljujući nadrealističnim elementima ono je u dvadesetom stoljeću postalo opet zanimljivo.



23 Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573—1610)

Medusa. Ulje na platnu, drveni tondo; promjer 60 cm; oko 1596?; Uffizi, Firenca

Caravaggio je bio revolucionarni genij s velikim utjecajem na razvoj evropskog slikarstva, bio je u neku ruku pokretač dramskog realizma, tako karakterističnog za sedamnaesto stoljeće. Ovo se može djelomično objasniti njegovom navikom realističkog prikazivanja svakidašnjih i jednostavnih ljudi i to upravo u temama u kojima bi se obično očekivalo izvjesno idealiziranje crta lica; zbog toga su neke ustanove pojedina djela što su ih kod njega naručile, kasnije odbile. Jednako začuđujući su njegovi snažni efekti svjetla i sjene, u kojima kao da se zrcali njegov žestok temperament; tako i u antičkoj temi »Medusa« koju Perzej, zaštićen Zeusovim štitom, ubija. Medusinu glavu su položili na štit, no ona je zadržala sposobnost da živa bića pretvori u kamen. Caravaggio je prikazao odrubljenu glavu neobično naturalistički.



24 Gore: Christopher Jamnitzer (1563—1618)

Groteskni turnir; bakropis iz »Knjige novih groteski«, 1610

Ovaj bakropis potječe iz jednog niza što je izašao 1610. u Nürnbergu. Oba vilenjaka, kao i životinje na kojima jašu — pola ptice, pola školjke — su stvorovi iz mašte; no istovremeno ova scena parodira i turnire onog vremena. Vilenjaci se mogu ubrojiti u tradiciju Bosch-Bruegel, dok se čudnovate životinje sastoje od različitih elemenata, što ih je preporučio Leonardo da Vinci u svom znamenitom tekstu o prikazivanju likova iz bajki.



24 Dolje: Guercino (1591—1666)

Groteskna noga; pero, tinta, tuš; 14,9 × 22,3 cm; Ashmolean Museum, (posuđeno iz zbirke Gathorne—Hardy), Oxford

Giovanni Francesco Barbieri imao je nadimak il Guercino (»Razroki«) i pod tim imenom je ovaj barokni majstor i plodni crtač najviše poznat. Među njegovim crtežima su i grandiozne studije za njegove religiozne slike i niz pejzaža u kojima se partije tintom i tušem neobično prelijevaju jedna u drugu. Ovi crteži bili su vrlo traženi u Engleskoj u osamnaestom stoljeću (tako ih je u jednoj jedinoj zbirci, kraljevskoj zbirci u Windsorskom dvorcu, šest stotina). Reproducirani primjerak nastao je očito iz jedne spontane grafičke ideje. Guercino je na ovoj slici spojio ruku i nogu na takav način da ga se smatra pretečom nadrealizma.



25 Filippo Morghen (1730— kraj osamnaestog stoljeća)

Dvije fantastične scene; bakropisi iz »Raccolta delle Cose«, 1764;



Ovi bakropisi iz »Raccolta delle Cose« (»Zbirka predmeta«) proizlaze iz zaigrane mašte, što donekle odgovara rokokou osamnaestog stoljeća. Oni odražavaju eleganciju i arteficialnost, čemu su tada bili podređeni svi oblici dekoracije. To je naročito odgovaralo plemstvu kome je već bila dojadila strogost i ozbiljnost francuskog kralja Louisa XIV. Morghen — bakropisac, bakrorezac i izdavač grafika — radio je u Rimu i Napulju. Stil rokokoa mu je vrlo odgovarao. Fini potezi u njegovu crtežu i čudnovata extravagancija njegovih ideja se u obim scenama nadopunjuju. Fantastična životinja je primamljena u stupicu, funkcija koje se ne može razaznati, a groteskna ptica igra neodređenu ulogu u jednom zagonetnom ribarenju.

26 **Francesco Zucchi (1562—1622)**

pripisuje mu se:

Ljeto; ulje na platnu, 100,7 × 140,5 cm; Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

Slikar ove slike nije sa sigurnošću utvrđen, premda stoji činjenica da je bio pod Arcimboldovim utjecajem (sl. 22). Arcimboldo je svoje fantastične likove postavljao pred jednoboje pozadine. No u ovoj je slici prvi plan uklopljen u sunčani pejzaž pozadine. U evropskoj umjetnosti se često javljao siže što ga se može različito tumačiti (ovdje na primjer kao gomila voća i povrća, ili pak kao ležeći čovjek); danas je dvoznačnost likova oživjela u filmu, posebno u crtanom, gdje su u međuvremenu hrastovi koji govore i metle koje plešu postale sasvim obične pojave. Crtani filmovi su naravno u prvom redu namijenjeni djeci; no u gotovo svima nama se krije jedna jednostavna, djetinjasta sklonost za neobično i groteskno, kojoj Arcimboldov ličan stil odgovara. U dvadesetom stoljeću, za nadrealizma, Arcimboldo je ponovno otkriven. Postoji međutim mogućnost da danas njegove slike shvatimo pogrešno ili preozbiljno; budući da se nadrealizam zanima na gotovo znanstven način za snove, psihoanalizu i iracionalno, mi te slike na taj način i tumačimo. Djela Arcimbolda i njegovih sljedbenika su u prvom redu zabavna; a njihova snaga je u spretnosti kojom se postiže dvostruka iluzija.



27 Salvator Rosa (1615—1673)

Scena s vješticama; ulje na platnu, 72 × 132 cm; oko 1645; Earl Spencer, Althorp

Progon vještica se u sedamnastom stoljeću u strogo puritanskim sredinama doduše još okrutno provodio, no njegovo likovno prikazivanje je tada prvenstveno udovoljavalo naklonosti kultiviranih krugova za noćnim scenama i jezivim događajima. Salvator Rosa je slikao rascijepane krajolike i stijene, kao i bitke, ali i takove scene koje su odgovarale tadašnjoj sklonosti k jezovitome. Ova je slika dobar primjer toga. Vide se nekoliko skupina vještica. Lik u kukuljici na lijevo je vjerojatno lažni svećenik. Likovi koji na obješenome pale kosu i režu nokte na nogama skupljaju »relikvije«, do kojih su vještice mnogo držale, budući da su potjecale od čovjeka koji je umro nasilnom smrću. Skupina na skeletima može se usporediti sa slikom Agostina Vene-tiana »Kostur« (sl. 15)



28 Jacob de Gheyn stariji (1565—1629)

Vrzino kolo; pero, tinta, tuš, 38×51,8 cm; Christ Church, Oxford

Utjecaj talijanske umjetnosti — sadržajno i formalno — dokumentiran je u Nizozemskoj za nesređenih vremena prije no što su holandski realizam i produkti protureformacije razlučili južne provincije od sjevernih. Talijanski manirizam doveo je do jednog ekstravagantnog stila, u središtu kojeg je stajala tzv. »Haarlemska akademija« i čijim se glavnim predstavnicima smatraju Karel van Mander (1548—1606), slikar i umjetnički kroničar, te Hendrik Goltzius (1558—1617), bakropisac i crtač. Jedan od Goltziusovih učenika bio je i Jacob de Gheyn koji je isto tako bio prvenstveno bakrorezac i crtač. Kako god je bio vrlo originalan to se u njegovim djelima ipak naslućuje nešto od ekstravagantne manire ove grupe. Njegov interes za scene s vješticama, u to vrijeme prava pravcata moda u Italiji, otkriva i talijanski utjecaj.



29 Jacob de Gheyn stariji (1565—1629)

Vještičja kuhinja; pero, tinta, tuš; 28 × 40,8 cm;
Ashmolean Museum, Oxford

Kao i na prethodnom crtežu (sl. 28) je de Gheyn u jednom maštovitom djelu prikazao vještice. Njegov svijet groteske se bitno razlikuje od onog Hieronymusa Boscha i Pietera Bruegela koji su se povodili za nizozemskom tradicijom srednjega vijeka. Dokaz njegove popularnosti su gravure izrađene prema njegovim crtežima.



30 Claude Lorrain (1600—1682)

Ukrcavanje sv. Ursule; ulje na platnu, 113×149 cm; National Gallery, London

Ovo remek-djelo na jedinstven način objedinjuje nostalgичno poimanje jedne klasične prošlosti, nestvarnost legende i vjerno prikazivanje prirode. Sudbina sv. Ursule i jedanaest tisuća djevoja koje su na hodočašću bile mučene i ubijene od Huna u Kölnu, čini se da nije posebno zabrinjavala francuskog majstora. Ova kompozicija sadrži jednu od njegovih najljepših pozadina: nježno svjetlo svitanja rastjeruje maglicu što obavlja brodove čekajući da isplove. U drugom svjetskom ratu bilo je »Ukrcavanje« ozbiljno oštećeno, no prilikom restauracije je odstranjen smeđi sloj firnisa, tako da je savršena tehnička svježina opet došla do izražaja, a detalji, kao na primjer francuski ljiljani na brodskim zastavama su se tek u moderno vrijeme pojavili.



31 Antoine Watteau (1684—1721)

Ukrcavanje za Kiteru; ulje na platnu, 130×192 cm; oko 1718; Schloss Charlottenburg, Berlin

Watteauov prilog fantastičnome u umjetnosti je dražesna zemlja snova u kojoj nema ništa grotesknoga ili neskladnoga i gdje se mislilo samo na ljubav, ljupkost likova te eleganciju vladanja i odijevanja. Na slici »Ukrcavanje za Kiteru« prikazan je francuski dvor kao grupa dražesnih prikaza koje se otpremaju na Afroditi posvećen otok iz mašte. U simboličkom smislu je slika predstavljala povlačenje iz realnosti, a ako hoćemo i kritiku na Francusku osamnaestog stoljeća, kao što je to bila i Davidova stroga »Horacijeva zakletva« neposredno pred revoluciju. Lagana sjeta lebdi nad Watteauovim utopijskim svijetom, što se može pripisati slikarevoj tada već uznapredovaloj bolesti.



32 Giovanni Battista Piranesi (1720—1778)

Dvije rimske ulice s monumentalnim nadgrobnim spomencima; bakropis, 38,5×64 cm; oko 1756; P. D. Colnaghi Co., London

Venecijanac Piranesi umio je veličanstveno i maštovito kombinirati pravu i izmišljenu rimsku arhitekturu. Prošao je izvrsnu školu: kod svog ujaka, inženjera i arhitekta, kod jednog bakroresca i kod svog brata, kartuzijanskog redovnika koji ga je naučio rimskoj povijesti. Njegovo prvo arheološko djelo bio je izvještaj o starinama grada Rima i okolice. Vicomte Charlemont mu nije dao materijalnu potporu koju je bio obećao, no djelo »Le Antichità Romane« je ipak izašao i odmah postigao uspjeh. Ovaj bakropis je naslovna strana drugog sveska. On dokazuje Piranesijevu zapanjujuću sposobnost da bogatstvo detalja nagomila u monumentalnu cjelinu.



33 Hubert Robert (1733—1808)

Capriccio: Otkriće Laokoona, ulje na platnu, 119,5×162,5 cm; 1773; Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

Robertova slika je maštoviti prikaz otkrića ove znamenite grčke skulpture god. 1506, a koja se danas čuva u Vatikanskom muzeju. Robert je postavio skulpturu u jednu baziliku sa širokom perspektivom, koja nije nikad postojala. Francuski umjetnik je naslikao ovu sliku nekoliko godina nakon boravka u Rimu, koji je u njemu razvio ljubav prema klasičnoj antiki. Zbog toga je i dobio nadimak »Robert od ruševina«. Njega su ruševine međutim više zanimale sa stajališta slikovitosti nego sa znanstvene strane, i on je naslikao mnogo prikaza u kojima se suvremeni život mirno odvija usred antičkih ruševina. U Parizu je imao velikog uspjeha sa svojim slikama, među kojima ih je nekoliko prikazivalo antičke skulpture. Za vrijeme revolucije bio je kao činovnik kraljevskog dvora jedno vrijeme zatvoren (Louis XVI ga bio imenovao vrtnim arhitektom), no nakon Robespierreova pada je oslobođen i u kasnijim je godinama slikao prizore iz Pariza kao i daljnje uspomene na Vječni grad i njegovu prošlost.



34 Giovanni Battista Piranesi (1720—1778)

Prizor iz zatvora; bakropis iz »Invenzioni Capric di Carceri«; oko 1745—50;

Najuzbudljivija djela ovoga grafičkoga genija su prizori iz zatvora u neku ruku nedostižna remek-djela fantastičnoga. Piranesi je naime ranije eksperimentirao s perspektivom, a i tradicija scenografije je možda na njega utjecala. Četrdesetih godina osamnaestog stoljeća vratio se iz Venecije u Rim, i ponio nove ideje o mogućnostima bakropisa, na što su ga potakla djela Tiepola i upravo objavljeni bakropisi Canaletta i Marieschija s prizorima iz Venecije. Pod njihovim utjecajem mu se oslobodila mašta i tehnička izvedba. Teret teškoga kamena naznačen je laganim i slobodnim šrafiranjem, dok nas zastrašujuće vizije beskonačnih balkona i galerija smućuju i zaokupljaju našu pažnju. Ovim »Capriccima« (ukupno četrnaest bakropisa) prodro je Piranesi u jedno područje koje seže daleko izvan granica topografije.



35 Giovanni Battista Piranesi (1720—1778)

Svodovi, pokretni most i spiralne stube; bakropis iz »Carceri d'invenzione«; 1761

Otprilike nakon deset godina Piranesi se opet pozabavio svojim bakropisima. »Invenzioni. Capric di Carceri« (usp. sl. 34) i ponešto nezadovoljan ustanovio površno skiciranje prvobitnih impresija. Zaključio je da sve ploče preradi kako bi postigao tamnije efekte sjena, što mu je i uspjelo posebnim nanošenjem boje kao i naknadnim radiranjem i dodavanjem detalja, npr. vijaka, poluga, sprava za mučenje, lonaca, kono-paca i fantastičnih terasa. To je potenciralo ugođaj jezovitosti u tamnici, koja je doduše bila prostrana, ali iz nje nije bilo spasa. Još su k tome došle dvije ploče s novim pojedinostima i mnogobrojnim figurama. Na ovim bakropisima se može raspoznati razlika između originalnih i prerađenih ploča koje su doživjele još najmanje pet izdanja. Engleski pisac De Quincey nije poznavao Carceri-bakropise, nego samo iz Coleridgeova, no ipak su ispravne njegove primjedbe o njima »Priznanjima jednog engleskog uživaoca opijuma«, osobito o »snazi beskrajnog rasta i beskonačnog množenja.«



36 Sebastiano Ricci (1659—1734) i Marco Ricci (1676—1730)

Spomenik za Admirala Sir Cloudesleya Shovela; ulje na platnu, 222,3×158,8 cm; National Gallery of Art (Zbirka Kress), Washington D. C.

Ova slika nam pokazuje na koji se način umjetnik odužuje kad prikazuje lik svog mecene. Ona je jedna u nizu od 24 alegorije nastale između 1722. i 1729. za uspomenu na »britanske vladare, hrabre zapovjednike i druge znamenite ličnosti koje su živjele krajem sedamnaestog i početkom osamnaestog stoljeća«. Owen Mac-Swinny (umro 1754) naručio je ovu seriju; on je bio pisac i ravnatelj kazališta Queen's Theatre na londonskom Haymarketu prije nego što je pao pod stečaj i povukao se u Italiju. Umjetnici iz Venecije i Bologne radili su na sižesima za koje je on davao »ideju«. Na ovoj slici je vjerojatno Sebastiano Ricci izveo likove i skulpture, a njegov nećak Marco krajolik i detalje s ruševinama. Nalazimo doduše i simbole premoći na moru, no ličnost Sir Cloudesleya (1650—1707) — pobjednika nad berberskim gusarima i (zajedno sa Sir George Rookeom) osvajačem Gibraltara — upravo je toliko naglašena koliko se to od dvojice talijanskih slikara moglo i očekivati. Među likovima vidimo, sprijeda u sredini, u šareno obučena Crnca koji ukazuje na bitke admirala Shovela na obalama sjeverne Afrike; desno sjedi mladić na kamenu i crta.



37 Giovanni Battista Pittoni (1687—1767)

Alegorijski spomenik Sir Isaacu Newtonu; ulje na platnu, 220,4 × 138,5 cm; oko 1727—29; Fitzwilliam Museum, Cambridge

Ova alegorija jedna je od 24 slikane alegorije što ih je naručio Owen MacSwinny u čast znamenitih Engleza »od kraja sedamnaestog do početka osamnaestog stoljeća«. Znalački je objedinjen prostrani arhitektonski okvir i privlačni realizam u jednu aluziju na otkriće velikog znanstvenika: rastavljanje svjetla na spektralne boje nije bio doduše herojski podvig, no Pittoni ga je uvjerljivo obradio svojim karakteristično laganim stilom. Usporedimo li djela ovog niza što su ih različiti umjetnici izradili, kao na primjer ovo Pittonijevo djelo sa »Spomenikom za Sir Cloudesleya Shovela« Sebastiana i Marca Riccija (sl. 36), tada je jasno kolika je harmonija vladala među tim umjetnicima. To se može protumačiti i činjenicom da je Pittoni bio uvijek u velikoj mjeri pod utjecajem Riccija. Ali i MacSwinnyeva »ideja« utjecala je na te umjetnike u smislu njihova jedinstvena djelovanja.



38 William Hogarth (1697—1764)

The Bathos. Pero i tinta na kredi, 25,8 × 32,8 cm; 1764; Royal Library, Windsor Castle

Ovo je skica za Hogarthovu posljednju grafiku, koja je u travnju 1764. bila oglašena u dvjema londonskim novinama za dva šilinga i šest pennyja. U oglasu je stajalo da djelo predstavlja »posljednje od grafičkih djela ovog majstora kad ih se bude uvezivalo«. Kompozicija i aludira na »kraj svih stvari»: ruševna gostionica se zove »The World's End« (Kraj svijeta), a ispred nje starac Vrijeme s razbijenim satom i slomljenim vrtlarskim nožem predaje svoju dušu. Značenje ovog djela je i precizno i satirično. Puni naslov glasi: »The Bathos, ili manira kako se prikazuje propast na uzvišenim slikama, namijenjenim trgovcima mračnih slika«; ovdje slika aludira na djelo pjesnika Alexandera Popea »Peri Bathous« (1728). Pjesnik osuđuje pretenciozni, lažni patos u pjesništvu upravo tako kao što je to Hogarth — ogorčeni neprijatelj nadmenih »poznavatelja« umjetnosti — načinio sa crtežom.



39 William Blake (1757—1827)

Dante i Virgilije na Geryonovim leđima, akvarel, 36,7×52,5 cm cm; 1824—27; National Gallery of Victoria, Melbourne

Ovaj akvarel jedna je od 112 ilustracija za Danteovu »Božanstvenu komediju.« Narudžbu je Blake dobio od slikara Johna Linnella (1792—1882) kojega je 1818. upoznao. Dante-akvareli bili su započeti 1824 — u jednom svesku finog holandskog papira, što ga je Linnell dao umjetniku — ali Blake je 1827. umro, te ih nije stigao završiti. Ova scena prikazuje epizodu iz prvog dijela »Božanstvene komedije« (pod naslovom »Pakao«) u kojoj Dante i njegov vodič kroz podzemlje, Virgilije, — jašući na čudovištu Geryonu — silaze u osmi krug pakla. Blake se prilično točno držao Danteovih opisa čudovišta u sedamnaestom pjevanju:

Lice joj bješe lice poštenjaka, / tako je spolja blaga koža njena, / a zmijskog trupa bijaše i kraka. / Rutavih bješe pandža do ramena, / a leđa, prsa, boci su joj sjali / od pločica i čvorastih znamenja. / Po praznome zraku cijelim repom kruži, / otrovne rašlje držeć uzvinute: / ko jak-repu im vrh za ubod služi. /

Dante i Virgilije sjede na Geryonovim ramenima. Zmija u umjetnosti često simbolizira zlo; ovdje Geryon utjelovljuje grijeh gramzljivosti koji je bio posljedica istočnoga grijeha i na taj način

i prijevaru, a to je bio porok koji se kažnjavao
u osmom krugu pakla.



40 Antonio Canaletto (1697—1768)

Capriccio: Konji Markove crkve na Piazzetti; ulje na platnu, 108,4 × 129,5 cm; oko 1743; Royal Collection, Windsor Castle

Jedan od aspekata fantastičnoga, sa svrhom postizavanja začuđujućih efekata, sastoji se u premještavanju poznatih predmeta na neko drugo mjesto. Ova slika je jedna od trinaest što ih je kod Canaletta naručio britanski konzul u Veneciji Joseph Smith kao ukrase nad vratima; dekorativna svrha ovih radova dopustila je slobodnije tretiranje venecijanskih znamenitosti. Canaletto je svoja arhitektonska premještavanja vršio tako uvjerljivo da su sumnje u njihovu opravdanost potpuno nestale. »Posuđene« antičke konje s pročelja crkve sv. Marka postavio je u trijumfalnu perspektivu spomenika. U kraljevskoj se zbirci nalazi još devet djela ovog niza; ona su pripadala Smithovoj umjetničkoj zbirci koju je ovaj 1865. prodao kralju Georgeu III.



41 Giovanni Paolo Pannini **(oko 1692—oko 1765)**

Galerija kardinala Valentija; ulje na platnu,
198 × 265 cm; 1749; Wadsworth Atheneum, Hart-
ford, Connecticut

Pannini je jedan od ranijih predstavnika slikara onih arhitektonskih slika koje su u osamnaestom stoljeću bile tako popularne kod posjetilaca Italije. Slikao je ruševine klasičnog Rima bilo kao dio realističnog prikazivanja gradova, bilo kao fantastične caprice. Njegove »Galerije« imaju dugu klasičnu perspektivu, što ukazuje na činjenicu da su mnogi slikari bili pod iluzionističkim utjecajem scenografije. Fantastični elementi slika na zidovima galerije izrađeni su vrlo pomno. Premda mu je nedostajala maštovitost njegova suvremenika Piranesija (sl. 32), to je pod njegovim utjecajem Canaletto izradio jednu slično djelo velikih dimenzija o Veneciji.



42 Charles Robert Cockerell (1788—1836)

Profesorov san; pero, olovka, tuš; 141 × 199,4 cm;
Royal Academy, London

Kad je prvi put bio izložen u Royal Academy u Londonu, ovaj zapanjujući crtež bio je opisan kao »Zbir najvažnijih arhitektonskih spomenika antičkog i modernog doba«. On je također i vizija velikih zgrada kroz vjekove, komponirana tako da potiče gledaoce na razmišljanje. Ovaj crtež nas podsjeća na Cockerellov dugi boravak u Italiji i pažljivo proučavanje njezine arhitekture, kao i grčke i one srednjeg istoka, a i njegovo divljenje radovima Sir Christophera Wrena, graditelja katedrale sv. Pavla u Londonu. Tako su na impresivan način kao glavni spomenici postavljeni jedan do drugog katedrala Sv. Petra u Rimu, katedrala u Firenzi i katedrala sv. Pavla u Londonu, nadalje gotičke katedrale, rimske, grčke i egipatske građevine. »Profesor« iz naslova je sam Cockerell koji je dvadeset godina (1839—59) predavao arhitekturu na Akademiji, a imao je i praktičnoga graditeljskog iskustva.



43 John Martin (1789—1854)

Belsazarova gozba; mezzotinta, 47 × 27 cm; 1821;
Alexander Postan Fine Art, London

Mezzotinta je grafička tehnika koja je upravo odgovarala Martinovu dramatičnu prikazivanju svjetla i sjene; on ju je uspješno primjenjivao u svojoj senzacionalnoj slici »Belsazarova gozba« koju je 1821. izložio u British Institution. Neobična perspektiva, masivna koncepcija antičke arhitekture, impresivno osvjetljenje i mnoštvo likova pridonijelo je velikom uspjehu ovoga djela; tek nekoliko kritičara su negativno o njemu izrazilo, među njima i Charles Lamb. Premda je original u javnosti ponovno izložen tek prilikom Internacionalne izložbe 1862, dugo vrijeme je vladalo živo zanimanje za mezzotinta-otiscima. Bakropisi u ilustriranim biljkama također su pridonijeli popularnosti ove slike.



44 Joseph Wright of Derby (1734—1797)

Starac i smrt; ulje na platnu, 101,7×127 cm;
Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut

Tema čovjeka suočena sa smrću u obliku kostura — siže s dugom tradicijom u slikarstvu sjeverne Evrope, od Holbeina i Bruegela do Rowlandsona — poslužio je i Josephu Wrightu za ovu sliku. Nije isključeno da mu je glavni poticaj bio znanstveni interes za izraz lica prožetog strahom ili pak utjecaj romantizma koji je naginjao svemu što je jezovito i mrtvačko. Izraz i pokreti starog drvosječe su vjerno reproducirani, a u jakom su kontrastu s prikazom smrti koja ga mami. Pozadina sačinjena od obraslih ruševina mogla bi se shvatiti kao simbol prolaznosti.



45 Heinrich Füssli (1741—1825)

Mora; ulje na platnu, 101 × 127 cm; 1781; Detroit Institute of Arts, Detroit, Michigan

Füssli je rođen u Zürichu kao sin švicarskog portretista, no velik dio svog života proveo je u Engleskoj (gdje se nazivao Fuseli). Ondje ga je proslovila slika »Mora«, vizualizacija strahota, zlih snova, što je odgovaralo romantičkoj sklonosti jezovitome i fantastičnome. Füssli je načinio nekoliko varijanti na ovu temu. Jedna je u Kunsthausu u Zürichu; druga, uspravna, s obrnuto postavljenim likom, u Goethemuseumu u Frankfurtu (Freies Deutsches Hochstift). Füssli je nastavio svojim ekskurzijama u fantastično, tako idu u njegove radove za Alderman Boydells Shakespeare-Galeriju, prizori iz »Macbetha« i vilinskog dvora kraljice Titanije u »Snu ljetne noći«. Drugu vrstu fantastičnoga predstavljaju njegovi crteži žena s neobičnim i pretjeranim ukrasima na odjeći i na glavi, što simbolizira, kako su to neki izjavili, erotsko značenje.



46 Francisco de Goya (1746—1828)

Lijevo: Nećeš pobjeći; bakropis aquatintom, iz »Los Caprichos«; 1799;



Desno: San razuma rađa čudovišta; bakropis aquatintom iz »Los Caprichos«; 1799.



»Los Caprichos« (kaprici, hirovi) je prva od niza grafika što ih je Goya izradio dok se oporavljao od udara kapi, od kojeg je oglušio i neko vrijeme bio uzet. U nemogućnosti da izvrši narudžbe za slike na uobičajeni način, prešao je na male grafike, s jetkim komentarima. »Los Caprichos« sadržavali su osamdeset likova, objavljeni 1799, ali su tako slabo bili primljeni da je Goya poklonio bakrene ploče i neprodane otiske kralju Karlu IV. za kraljevsku grafičku zbirku u zamjenu za rentu za svog sina Javiera. Goya je ponekad bio zagonetan, no srodnost naslova i slike je očita u jednoj od njegovih najpoznatijih grafika »San razuma«. U naslovu međutim nije sadržana proto-nadrealistička ideja. Njegovom vlastitom rukom pisan komentar sadrži moralnu poruku: »Mašta napuštena od razuma rađa nemoguća čudovišta: sjedinjena s razumom postaje majkom umjetnosti i izvor je njenih čudes.« U ovoj seriji se također mogu naći primjeri prikrivenog napada na korupciju na dvoru i u kleru.

47 Francisco de Goya (1746—1828)

Majčinska ludost; Bakropis aquatintom iz »Los Proverbios«; 1815—24;

Često nejasna i bez urezanih naslova ili pisanih komentara, ova serija sadrži fantastične slike s aluzijom na ljudske slabosti. Grafike nisu izašle za Goyina života, no otisci su bili gotovi prije nego je 1824. otišao u Bordeaux, a bakrene ploče je sačuvao njegov sin. Nakon sinovljeve smrti, osamnaest od dvadeset i dvije ploče opet su se pojavile i Real Academia de San Fernando ih je otkupila i objavila u prvom izdanju 1864. pod naslovom »Los Proverbios«. Neke od njih se i mogu protumačiti španjolskim poslovicama i narodnim izrekama, no otkrilo se da mnogi pokusni otisci imaju naslove, najvjerojatnije od samoga Goye, koji glase »Disparates« (Ludosti) različite vrste. Može se smatrati da je ljudska ludost uvijek bila ciljem poslovičnog duha i da su »Proverbios« i »Disparates« prikladne alternative za seriju s tako kompleksnim i tragičnim skrivenim značenjem kao što je ova reproducirana grafika.



48 Francesco Guardi (1712—1793)

Krajobraz s ruševinama; ulje na platnu, 94 × 72,4 cm; oko 1760—70; Victoria and Albert Museum, London

Premda je Guardi najpoznatiji po svojim vedutama Venecije osamnaestog stoljeća koje su ravne Canalettovima, daleko je od toga da bude puki fotograf i znao je dati svojoj mašti maha, kao primjerice na ovoj slici. Neke od njegovih slobodnih arhitektonskih kompozicija podsjećaju na otoke venecijske lagune, ali ovaj »hir« pripada klasičnijem načinu slikanja, za koje je Pannini odredio mjerila. On podsjeća na piramidalni oblik što su ga Rimljani po uzoru na Egipćane davali svojim grobnicama, kao Cestijeve piramide u Rimu. Ovakve kompozicije nisu bile samo slobodne u svom rasporedu nego su bile i dekorativne, a i harmonično su se uklapale u unutrašnju dekoraciju prostora. Ova slika pripada paru izloženom u Victoria and Albert Museumu na takav način da njihova dekorativna funkcija izvrsno dolazi do izražaja.



49 William Marlow (1740—1813)

Katedrala sv. Pavla i kanal u Veneciji; ulje na platnu, 129,5 × 104,2 cm; oko 1795? Tate Gallery, London

Mirni i staloženi topograf osamnaestog stoljeća i slikar krajobraza učinio je velik skok u fantastično ovom varljivom slikom. Londonska katedrala sv. Pavla smještena je naime u Veneciji. Marlow je u šezdesetim godinama osamnaestog stoljeća putovao po Italiji i poticaj za ovu anglicizaciju »Capriccia« dali su mu nesumnjivo talijanski pejzažisti Pannini, Piranesi, Canaletto i Guardi. Kanal koji oplakuje stube sv. Pavla i venecijanske palače s jedne i druge strane tvore zajedno s golemom crkvom privlačnu kompoziciju. Marlow je izlagao u kasnijim godinama u Royal Academy, te je naslikao mnoge engleske ladanjske kuće i imanja, ali ovaj njegov »Capriccio« prva mu je slika koja je ušla u National Gallery of British Art.



50 Nepoznati talijanski slikar osamnaestog stoljeća

Magična scena. Ulje na platnu, 54,2×30,1 cm;
privatna zbirka

Autor ovog djela nije sa sigurnošću utvrđen, no sve govori u prilog tome da je to Talijan iz ranog osamnaestog stoljeća. Analogije se mogu naći u djelima Marca Riccija i Andrea Locatellija, a ikonografski i sa Salvatorom Roseom ako usporedimo ovu sliku sa »scenom s vješticama« (sl. 27). Umjetnik je stvorio kompleksniji i bolje dokumentirani pregled crne umjetnosti nego Salvator, svaki stvor i predmet je jasno identificiran. Čarobnjak je okružen đavolima, šišmišima, jednom sovom, kostima, majmunima i obješenim čovjekom. Iz pozadine naviru čudovišta iz spilja.



51 Francisco de Goya (1746—1828)

Div. Ulje na platnu, 116×105 cm; oko 1812;
Prado, Madrid

U ovom tmurnom Goyinu djelu iz njegovih kasnijih godina vidimo divlju trku mnoštva ljudi i životinja pred divovskom pojavom u obliku čovjeka. Ova slika se može shvatiti kao alegorija straha koji vlada zemljom; sumacija individualnih strahovanja prenesenih od jednog na drugog kulminira u općoj panici divovskih dimenzija. Maglica oko nogu diva naglašava njegovu veličinu u usporedbi s malim likovima u podnožju, a moglo bi se shvatiti kao da je nastala od mnoštva ljudskih duša. Nakon što je razorila jednu zajednicu, prikaza se okrenula kao da će nastaviti svoje djelo užasa na drugome mjestu. Tmurne boje i sablasno osvjetljenje pridonosi snažnom efektu slike. Moguće je da je Goya aludirao na nesretni položaj Španjolske za vrijeme Napoleonove okupacije i rata za nezavisnost, no i kao alegorija s jednim širim značenjem djeluje jednako snažno.



52 William Blake (1757—1827)

Nabukodonosor. Grafika u boji, 44,6×62 cm; 1795; Tate Gallery, London

U jednoj od najsnažnijih Blakeovih vizija iz biblijske povijesti, on prikazuje Nabukodonosorovo ludilo, kad se pobunio protiv vlasti bogova; kako u knjizi Danijel 4,30, iz Biblije stoji, »odbačen od ljudi, pasao je travu kao volovi, tijelo mu je ležalo pod rosom nebesa, postao je moker, dok mu kosa nije narasla kao orlovo perje, a njegovi nokti kao ptičje pandže«. Blake je prikazao babilonskoga kralja prema jednom svecu iz Dürerove slike Pokora sv. Ivana Hrisostoma koji u pozadini puže četveronoške. Blakeova realistična i istovremeno pretjerana anatomija pridaje lijepo obojenom djelu jednu neobično fantastičnu divljinu. Ono je isprva bilo dio zbirke što ju je skupio Blakeov prijatelj i mecena Thomas Butts, kasnije ga je kupio umjetnik i kolekcionar W. Graham Robertson, a on ga je pak poklonio 1939. Tate Gallery u Londonu.



53 Antoine Wiertz (1806—1865)

Živ pokopan. Ulje na platnu, 180,3 × 255,3 cm;
1854; Musée Wiertz, Bruxelles

Ova slika belgijskog slikara Antoinaea Wiertza je osebujna mješavina priželjkivane uzvišenosti, banalnosti i jezivih efekata. Sin krojača, u kojeg je otac polagao velike nade, studirao je u Italiji. Njegova slika »Patroklo« je pokušaj da dostigne klasičnu veličinu (no jedan podrugljivi francuski kritičar rekao je za njega da je otvorio put od uzvišenosti prema komičnome). Nakon povratka u rodnu Belgiju slikao je osrednje portrete i prikaze užasa, kao primjerice ovaj ovdje. Inspiracijom za ovaj siže bila je njegova zamisao da bi prilikom epidemija moglo doći do masovnog izdavanja smrtovnica, a prividno mrtvi bi se tek u lijesu opet osvijestili. Ova slika je zajedno s mnogim drugim fantastičnim prizorima smještena u njegovoj bivšoj kući i atelieru (danas Musée Wiertz), čiju je gradnju 1850. belgijska vlada financijski potpomogla. Njegova je želja bila da se atelier izgradi prema grčkom hramu Paestumu.



54 Sir Joseph Noel Paton (1821—1901)

Vilinski prepad. Ulje na platnu, 90,5 × 146,7 cm;
1861—67; Glasgow Art Gallery

Sir Joseph Noel Paton rodio se u škotskom gradu Dunfermline, a slikarstvo je studirao u Londonu na Royal Academy. Slikao je religiozne i romantične teme, no najpoznatiji su mu prizori s vilenjacima, patuljcima i vilama. Prvu inspiraciju za ovakav siže dao mu je »San ljetne noći«. Već rano je postao poznat, među ostalim i po divnim slikama iz god. 1847. o svađi i izmirenju Oberona i Titanije, a koji je otkupila škotska Nacionalna galerija. Njegova sklonost prirodnom detalju i preciznom prikazivanju biljaka i cvijeća, kao i njegovih fantastičnih likova, gotovo ga učinilo škotskim preraphaelistom. No nije nikad pristupio tom engleskom pokretu. Patonove kompozicije u kojima je sve vrvilo, izražavale njegov intimni poetski stav i one su imale posve drugačiji karakter.



55 Samuel Colman (djelovao 1816—1840)

Romantični krajolik. Ulje na platnu, 88,9×119,5 cm; City Art Gallery, Bristol

Ovaj je slikar iz početka devetnaestog stoljeća, podrijetlom iz Bristola, otkriće novijeg vremena. Njegove naivne predodžbe su pune individualnosti, što ovo djelo i dokazuje. Ovo je jedna od tri Colmanove slike koje je City Art Gallery 1970. otkupila. O ovom slikaru se vrlo malo znade, tek toliko da ga se u bristolskim adresarima od 1816. do 1838. vodilo kao slikara portreta i učitelja crtanja. Izlagao je zajedno s drugim slikarima svoga grada, no trpio je zbog toga što su ga zamjenjivali s jednim drugim Samuelom Colmanom (1832—1920) koji je bio pripadnik američke škole Hudson River. Colmanove slike su često pripisivali njegovim suvremenicima Johnu Martinu i Francisu Danbyju. U Bristolu je 1973. održana izložba »Francis Danby i njegova škola« koja je mnogo tome pridonijela da se vrati Colmanov zasluženi položaj samostalnog umjetnika. »Romantični krajobraz« povezivanjem arhitekture, drveća, vode i likova u procesiji djeluje kao da je od Claude Lorraina, samo nešto »primitivnije«, što nikako ne umanjuje njegovu privlačnost.



56 Arnold Böcklin (1827—1901)

Otok mrtvih. Ulje na platnu, 111 × 155 cm; Kunstmuseum (stalna posudba zaklade Gottfried Keller), Basel

Böcklin je švicarski slikar fantastičnih i mitoloških tema; djela su mu većinom nastala za vrijeme njegova boravka u Italiji od 1874. pa sve do smrti. Može ga se do izvjesne mjere usporediti s Moreauom (sl. 59—61) jer je i njemu uspjelo da oživi stara kazivanja. Njegove najade, kentauri i bogovi prirode su međutim grublji i realističniji. No ovo djelo mračne fantazije na sasvim je drugoj razini, i za to je delo trgovac umjetninama Fritz Gurlitt predložio naslov »Otok mrtvih«. Böcklin je naslikao pet verzija, tema uvijek ponovno duboko doimlje svojim tajanstvenim mirom i osjećajem potpune povučenosti od živog, običnog svijeta. »Otoku mrtvih« su se divili prije svega nadrealistički slikari i smatrali je »slikom za sanjarenje« (kako je umjetnik i sam rekao). Ovdje je reproducirana prva verzija.



57 John Martin (1789—1854)

Dan gnjeva. Ulje na platnu, 198,1 × 307,3 cm; 1853; Tate Gallery, London

Ova nevjerojatno turbulentna slika s izvornim naslovom »Konac svijeta« osniva se na odlomcima Objavljenja: »I nebo se otvorilo kao knjiga; i sva brda i otoci su se pomakli s mjesta... Jer je došao veliki dan njegova gnjeva, i tko će opstati?« (Objavljenje 6, 14 i 17). Slikarev sin Leopold kaže da je umjetnika za »Dan gnjeva« inspiriralo noćno putovanje kroz industrijska područja srednje Engleske i »užarene peći, crveni odsjev i tekuća vatra pričinili su se njegovu duhu uzvišenim i zastrašujućim, nije mogao ništa strašnije zamisliti, čak ni u predjelima vječne kazne.«



58 Richard Dadd (1817—1886)

Majstorski udarac »Fairy feller« (Sreća začarane šume). Ulje na platnu, 54,2 × 39,3 cm; 1855—64; Tate Gallery, London

Ova osebujno lijepa slika je remek-djelo slikara, čiji je život bio daleko tužniji i neobičniji od bilo kojeg drugog viktorijanskog umjetnika. Nastala je u vrijeme njegova boravka u ludnici za kriminalce Bethlehem Hospital u Londonu, kuda je bio otpremljen nakon što je u nastupu ludila ubio vlastitog oca, i pokušao još jedno ubojstvo. Morao je ostati u ovoj ustanovi do kraja života, budući da nije nikad više duševno ozdravio. No zadržao je dovoljno snažan duh i veliku tehničku spretnost, što se sjajno odražava na ovoj slici, na kojoj je neumorno radio mnogo godina. Shakespeareova djela »San ljetne noći« i »Oluja« su ga već prije inspirirali, no ovo djelo nema veze ni sa kakvim književnim izvorima. Svi likovi su začarani; njih se može izbaviti iz čarolije samo tako da se jedan orah raspolovi. Ti likovi napeto promatraju kako se »Fairy feller« sprema na oslobađajući udarac. U Daddsovoj vlastitoj napomeni stoji da je čarobno mnoštvo malih, međusobno nezavisnih likova nastalo dugim gledanjem u platno s grubo nanešenim mrljama boje; no detalji boje i figure izvedeni su na jedan nevjerojatno točan i pažljiv način.



59 Gustave Moreau (1826—1898)

Saloma. Ulje na platnu, 144,1 × 104,1 cm; 1876;
Armand Hammer Foundation, SAD

Među mnoštvom klasičnih i biblijskih likova iz legendi i kazivanja što ih je Moreauov osebujni genij oživotvorio zauzima Saloma posebno mjesto. Na djelima gdje se ona pojavljuje odvijaju se pred gledaocem pojedine faze ove drame incesta i umorstva, kulminirajući u Salominu plesu. Ovdje, u dvorani neobične arhitekture, započinje ples. Saloma izgleda kao utonula u trans, hipnotizirana od svoje majke Herodije koja je od muža zahtijevala glavu svog neprijatelja Ivana Krstitelja kao nagradu za incestuozni užitak što mu ga pruža Salomin ples. Krvnik već čeka s uzdignutim mačem. Kasnije je nastala Moreauova slika »Prikaza« (Louvre) gdje sablasna glava odrubljena Krstitelju ispunja Salomu užasom.



60 Gustave Moreau (1826—1898)

Kentaur nosi mrtvog pjesnika. Akvarel, 33 × 24 cm; 1870; Musée Gustave Moreau, Paris

Moreau je neobično volio slikati likove iz mitologije i bajki i u tome je on bio slikar fantastičnoga; osim toga su njegovi likovi zračili nečim simboličkim i općenitim. Njegov je junak pjesnik. Često ga je postavljao u antičku ali ne i mitološku okolinu. U ovoj slici ipak vidimo pjesnika kako jaše na kentauru iz mitologije — Moreau je valjda ipak na to mislio, da pjesnik s vremena na vrijeme silazi u mitsko podzemlje da udahne nov život. Orfej i Apolo su tek predstavnici dugog niza stvaralaca poezije i glazbe, što su kroz vjekove bili u doticaju s božanskim nadahnućem.



61 Gustave Moreau (1826—1898)

Galatea. Ulje na platnu, 85 × 67 cm; 1880/81; Zbirka Robert Lebel, Paris

Moreau je naslikao nekoliko verzija mita o ljubavi kiklopa Polifema prema morskoj nimfi Galateji. I ovo je ovdje jedna modificirana verzija slike koja je bila izložena u Salonu 1880. Scena se zbiva u nekoj spilji koju je J. K. Huysmans opisao kao: »prostrana zlatna škrinjica u kojoj nebo od lazurnoga kamena obasjava osebujnu floru minerala što širi svoje korijenje.« Moreau je studirao fantastične forme morskog raslinstva u botaničkim vrtovima u Parizu. Ovdje je tumačenje simbolista Moreaua isto tako komplicirano kao kod njegovih drugih djela. Pretpostavlja se, na primjer, da se na slici ukrštavaju snovi: oko na Polifemovu čelu puno čežnje promatra svoju ljubljenu iz morskih dubina, dok ona sanja o svom draganu Acisu. S druge strane slika podsjeća na basnu »Ljepotica i životinja« (La belle et la bête).



62 Henri Rousseau (1844—1910)

Rat. Ulje na platnu, 113×193 cm; 1894; Jeu de Paume, Paris

Henri Julien Rousseau, zvan »carinik« jer je radio u carinskoj službi, najznačajniji je naivni slikar. Početkom dvadesetog stoljeća otkrio je postojanje jednog nepoznatog umjetničkog svijeta. Nakon umirovljenja 1885. počeo je slikati. Preradio je stvarnost u vlastiti fantastični svijet. U »Ratu« je obradio jednu tradicionalnu temu: simbolički lik rata jaše preko opustošenoga kraljika s mrtvima i umirućima, i svuda sije uništenje i smrt. Ova vrst slikarskog izraza podsjeća nas na Dürerov znameniti drvorez sa četiri jahača apokalipse (sl. 2), tema koja do dana današnjega inspirira umjetnike (usp. sl. 94).



63 Henri Rousseau (1844—1910)

San. Ulje na platnu, 204×302 cm; oko 1910; Museum of Modern Art (poklonio Nelson A. Rockefeller), New York

U svojoj mladosti je Rousseau služio u francuskoj vojsci. Tvrdio je da je sudjelovao u vojni što ju je Napoleon III poveo u šezdesetim godinama da podupre meksičkog cara Maksimilijana; tom je prilikom mogao proučavati džunglu. Slikarski utisci su ostali vrlo živi u njegovu sjećanju, što dokazuje ova slika stvorena u njegovim posljednjim godinama života a signirana je u godini njegove smrti. Potanki prikaz džungle djeluje neobično i strano. Ali »San« nije bio samo sjećanje na krajolik, već i portret njegove mladenačke ljubavi, poljske djevojke Jadvige, koja se odmara na sofi što zapravo ne pristaje u ovaj ambijent. Kao objašnjenje ovoj slici koja je 1910. izložena u Salonu nezavisnih, sastavio je Rousseau pjesmu:

Jadviga, obuzeta slatkim snom,
Sanja ljupki san;
Ona čuje glas frule
Što je svira dobroćudni čarobnjak;
A mjesec svojim blijedim svjetlom
Obasjava cvijeće i zeleno drveće.



64 James Ensor (1860—1949)

Kosturi u borbi za obješenoga. Ulje na platnu, 59×74 cm; 1891; Musée Royal des Beaux-Arts, Antwerpen

Ova slika pripada jednom periodu u kome tri teme prevladavaju u radu ovog umjetnika: maske, smrt i demoni. Kosturi su ovdje utjelovljenje njegova satirična stava koji je bio djelomično posljedica nerazumijevanja i ignoriranja njegovih sposobnosti. Svijet je kazalište lutaka, gdje apsurdnost prevladava nad ozbiljnošću jednako kao i u borbi njegovih kostura. U slikaru, pola Englezu, pola Belgijancu, prevladala je flaman-ska narav i ova slika ima neku sličnost s Bruegelovim »Trijumfom smrti« (sl. 16), no razlikuje se od nje po Ensorovu humoru.



65 Giorgio de Chirico (rođ. 1888)

Vračeva nagrada. Ulje na platnu, 136×181 cm; 1913; Museum of Art (zbirka Louise i Walter Arensberg), Philadelphia

Rane slike ovog umjetnika, kao primjerice ova, pružale su ponešto čarobno obojene vizije talijanskih gradova. Za razliku od njegovih suvremenika, talijanskih futurista, koji su se zalagali za napredak i modernizaciju, de Chiricove slike su pune sanjarskog mira i nostalgije. Skulptura na mirnom trgu ukazuje na krasotu klasične prošlosti. Daleki oblak dima iz željeznice jedva narušuje sanjarsku atmosferu. Vrijeme kao da je stvarno stalo.



66 Gustave Doré (1832—1883)

Kvrgavo čudovište. Drvorez iz »Legende o Croque-Mitaine«.

Maštovitost francuskog slikara i ilustratora knjiga Gustavea Doréa izvire iz njegovih brojnih ilustracija knjiga; ukoliko je to uopće moguće, djelovanje tih ilustracija nadmašeno je jedino još drvorezima što su ih profesionalni drvoresci izradili prema njegovim crtežima perom i tušem. Beskompromisnost crno-bijeloga naglašava grotesknost njegova djela, što se više ističe strahotom njegovih sižaja nego zanatskom izvornošću koja se ionako pri reprodukciji drvoreza većinom gubi. U Doréovim djelima pojavljuju se najrazličitije teme od Danteova »Pakla« preko »Priča« Charlesa Perraulta pa do slumova viktorijanskog Londona, ali one sve nose isti pečat. Tako je u mnogim ilustracijama basni naglasio tmurni i okrutni aspekt.



67 Rodolphe Bresdin (1822—1885)

La comédie de la mort (Igrokaz smrt). Bakropis, 1854; Gemeentemuseum, den Haag

Grafička umjetnost Francuza Rodolphea Bresdina je tipični produkt onog vremena nakon Njemačko-francuskog rata i Pariške komune 1871 koje se u Francuskoj naziva »décadence«. Vladaјуći osjećaj političkog poraza našao je izraz u umjetnosti i literaturi prikazivanjem melankolije i bolećivosti, za što je primjer i Bresdinov bakropis. Krajobraz se pretvara u mrtvačnicu, umjetnik nas vodi u zemlju mrtvačkih snova. U svom dekadentnom romanu »Uz dlaku« Huysmans se pohvalno izrazio o ovom bakropisu, govoreći kako je to rad jednog primitivnog Albrechta Dürera i produkt duha nadahnutog opijumom. No Bresdinov život nije nikako priča o razuzdanosti i estetskom uživanju. Bilo mu je suđeno da bude siromašan, bolestan i nepoznat. Potkraj života morao je mesti ulice da bi preživio.



68 Marc Chagall (rođ. 1887)

Ja i selo. Ulje na platnu, 191×151 cm; 1911; Museum of Modern Art (Mrs. Simon Guggenheim Fund), New York

Ova slika nam jasno predodčuje na karakterističan način nevjerojatnu sposobnost Marca Chagalla, rođenog u Rusiji, da modernom tehnikom prikaže čeznutljivu i nostalgičnu viziju stare Rusije. Slika je nastala dok je već živio u Parizu i oduševljavao se zajedno s drugim avangardistima za kubizam. Kompozicija je zamišljena kubistički, s oštro omeđenim geometrijskim elementima, a zanemareni su normalni razmjeri i perspektive. No san o prošlosti, što ga Chagall nikad nije prestao sanjati, ništa nije izgubio na živahnosti. On u mašti promatra jednostavni život, djevojku koja muze kravu i seljaka koji ide u polje. Ugođaj iz bajke lebdi nad selom s razbacanim kućicama kao i nad ženom koja stoji naglavce — pojava koja i kasnijim njegovim djelima nago- vještava neku magičnu slobodu.



69 Max Ernst (rođ. 1891)

Napeoleon u divljini. Ulje na platnu, 46,5×38 cm; 1941; Museum of Modern Art, New York

Na ovoj slici je fantastično, kao produkt tehničkog napretka i eksperimenta, postiglo zapanjujuću uvjerljivost. Radnu tehniku je Ernst preuzeo od Oscara Domíngueza, i ona mu je omogućila da izvuče poetske i imaginarne forme iz široko razmaknute boje na platnu. Ovom tehnikom su izrađene Ernstove figure, koje se pojavljuju kao neobične skulpture u divljini, među njima i Napeoleon, koji međutim nije centar slike.



70 Alfred Kubin (1877—1959)

Gore: Hobotnica. Pero, tinta, tuš; 13,3 × 21,6 cm; 1906/07 Albertina, Beč



Dolje: Idol. Pero, tinta, tuš; 23,2 × 31,9 cm; oko 1903; Albertina, Beč



Ova dva crteža potvrđuju da je sklonost za osobujno i misteriozno i u dvadesetom stoljeću vršilo utjecaj na umjetnost. Neobična božanstva i opasna čudovišta austrijskog crtača i slikara Alfreda Kubina nastavili su tradiciju velikog francuskog majstora simbolizma Odilona Redona. Kubin se isprva povezao s umjetničkim društvom »Blauer Reiter« (»Modri jahač«) no nije priznavao njihovu apstraktnost u kojoj su jedino vrijedile boje i oblici, kako nam to najbolje pokazuje »ekspresionizam« slikara i teoretičara ruskog podrijetla Vasilija Kandinskog. Unatoč tome, Kubin se povukao, kako je sam rekao, u svoj »svijet snova«, čiju bizarnost izražavaju oba reproducirana primjera.

71 Félicien Rops (1833—1898)

Sotona sije slabiće. Bakropis, 27,9 × 20,9 cm;
Kraljevska biblioteka, Bruxelles

Belgijanac Félicien Rops bio je umjetnik koji je doduše slikao i krajobraze, no poznat je po svojim crtežima i bakropisima, većinom erotskih ili satanskih sižea. Grijeih i sotona bili su omiljene teme kasnih romantičara fin de sièclea u Francuskoj, a Rops je ovu romantičnu tradiciju nastavio do u posljednje dane devetnaestog stoljeća, jednako kao i njegovi suvremenici Gustave Doré i Rodophe Bresdin (sl. 66, 67). U ovoj slici lik đavla golemih dimenzija djeluje prijeteeće; ovu vještinu primijenio je doduše u potpunom kontekstu i Francisco de Goya.



72 Paul Delvaux (rođ. 1897)

Spavajuća Venera. Ulje na platnu, 173 × 199 cm; 1944; Tate Gallery, London

Belgijski slikar Paul Delvaux posjeduje neobičnu sposobnost da nas uvodi u tajanstven i tih svijet snova u kojem nalazimo realistički naslikane likove, a koji djeluju nestvarno; goli i u nekoj snenoj nesvjestici oni prožive svoj zagonetni život. Ova neobično značajna slika nastala je 1944. u toku napada iz zraka na Bruxelles. Slika nam prikazuje trg s arkadama klasičnog hrama oko mirno spavajuće Venere, obasjane mjesečnom. Za razliku od nje, likovi u pozadini neobično su uznemireni. Ravnodušnost i nepomičnost skeleta i krojačke lutke potenciraju čarobno djelovanje slike.



73 Salvador Dali (rođ. 1904)

San. Ulje na platnu, 51 × 78 cm; oko 1937; The Edward James Foundation

Dalijevo shvaćanje spavanja zanimljivo kontrastira s onim Paula Delvauxa (sl. 72). Delvaux uvlači promatrača u stanje sna koje je slično pravim snima; Dali međutim daje vrlo ličnu analizu simbolike (ona nije znanstvena i bitno se razlikuje od one Freudove). Na svoj duhovit način on nam prikazuje jednu glavu koja je tek podupiranjem nizom štaka postigla, kako on to sam kaže, »psihičku ravnotežu« potrebnu za san, a ako se i jedna štaka makne, dolazi do nesavijestnosti.



74 Giorgio de Chirico (rođ. 1888)

Matematičari. Olovka, 32 × 22 cm; 1917; Museum of Modern Art (poklon Mrs. Stanley B. Resor), New York

Fantastično stvaranje talijanskog slikara izvršilo je golem utjecaj na nadrealistički pokret; tako i pokretna lutka kao na ovoj slici, za koju su ga navodno nadahnuli likovi iz jednoga kazališnoga komada njegova brata. Geometrijski konstruirana lutka živi neobičnim vlastitim životom. Crtež nam predodžuje razvitak »čovjeka-robota« na kojeg tako često nailazimo u slikarskoj fazi koju sam de Chirico naziva »metafizičkom«.



75 Pavel Čeliščev (1898—1957)

Drvo koje prelazi u ruku i nogu. Akvarel i tinta, 35,6×24,8 cm; oko 1939; Museum of Modern Art (Mrs. Simon Guggenheim Fund), New York

Sličnost između biljnih i ljudskih oblika snažno je djelovala na neoromantične umjetnike u koje također ide slikar i scenograf Pavel Čeliščev, rođen u Rusiji. Na ovoj slici je spretno pretvorio grane, stablo i korijenje u udove, što možda ponešto podsjeća na ilustracije knjiga Gustavea Doréa, koji je na njega u ranoj mladosti vršio velik utjecaj.



76 Joan Miró (rođ. 1893)

Žene i ptice na mjesecini. Ulje na platnu, 81 × 66 cm; Tate Gallery, London

Ova slika je sjajan primjer izrazito ličnog stila i poetičnih asocijacija španjolskog slikara Joana Miróa. Promatrajući sliku kao vrstu apstraktnog uzorka vidimo da odiše nevjerojatnom živošću. Radosni osjećaj slobode izbija iz silhueta, u kojima su crna i bijela boja nekakve zasebne boje, koje samo potenciraju mnoštvo crvenoga i plavoga. Mjesec i zvijezda, žena i ptica su asocijacije koje je umjetnik često u svojim kasnijim djelima prikazivao. Slike koje su nastale u četrdesetim godinama, u koje ide i ova, nosile su tada zajednički naslov »Slike«. Kasnije je Miró dao pojedinim slikama preciznije naslove i time im pridao određenije i konkretnije značenje.



77 Paul Klee (1879—1940)

Pustolovina jedne gospođice. Akvarel, 43,5 × 32 cm: 1922; Tate Gallery, London

Ovo djelo Paula Kleea zrači čarom neobične pa-lete i bogate konstrukcije u kojoj se mnogo toga može otkriti, te finim i fantastičnim humorom. Djelo ide u red onih slika i crteža, na kojima se čini da se siže pojavljuje tek tijekom rada, a čiji je naslov na dnu slike samo logični zaključak jedne humorističke tvorevine. Mašta smije uoko-lo lutati, kao što je umjetnikova to bez sumnje i činila, i izmišljati različite namjere i planove gospođice koju su njegovi kolege u Bauhausu zvali »Engleska miss«; mašta mu je izmislila raz-na iskušenja, kao što to naznačuje neobična pti-ca lijevo, ili pak moguće opasnosti, na što vje-rojatno ukazuje strelica.



78 Maurits Cornelis Escher (1898—1972)

Konkavno i konveksno. Litografija, 28×33,5 cm; 1955;

Holandski majstor je želio, kako je sam rekao, »izazvati čuđenje i divljenje prirodnim zakonima što vladaju u svijetu oko nas.« Njihove zagonetke su ga često odvodile na područje matematike. U slici »Konkavno i konveksno« razvio je misao, da pri promatranju jedne kocke sastavljene od dijamantna oblika, pitanje ostaje neriješeno, bez obzira kako promatramo kocku, iznutra ili izvana. Taj optički obrat je na ovoj litografiji ilustriran s tri zgrade koje sve imaju krov s unakrsnim svodom. Oku ostaje da riješi kompliciranu igru, jesu li zgrade prikazane iznutra ili izvana. One su i jedno i drugo, prema tome shvaćamo li oblike konkavnim ili konveksnim. Na ovoj grafici ima uostalom i drugih optičkih varki.



79 Maurits Cornelis Escher (1898—1972)

Dan i noć. Drvorez, 39×68 cm; 1938;

Umjetnik nam demonstrira što se događa ako oko određeni predmet fiksira, a sve ostalo ostaje u pozadini. Četvorokutna polja se pretvaraju u dva jata ptica, koja se sastoje od crnih što lete lijevo, i od bijelih što lete desno. Na lijevoj strani se ptice stapaju u danji krajolik, a na desno u noćni, ogledalno simetrični krajolik.



80 René Magritte (1898—1967)

La bonne aventure (Lijepa pustolovina). Gvaš, 33,6 × 40,6 cm; 1939; The Edward James Foundation.

Magritte je očito posjedovao neiscrpnu snagu predočavanja, što mu je omogućilo da pretvori obične, poznate stvari u neobične. Ostvario je svoju nakanu »da spontano sastavlja oblike iz vidljivog svijeta kako je to inspiracija preradila«. Rezultirajuća »sličnost« je misaona sličnost koja nije u skladu sa zdravim razumom, a niti u suprotnosti s njim; ona nas očarava kao što to na primjer čini priča ili dječja pjesmica. Zašto na ovoj slici tamna masa kuća najednom bliješti od zvijezda, ili zašto se u osvijetljenom prozoru pojavljuje mladi mjesec, to je nemoguće protumačiti. Ovakvim prikazivanjem se nesumnjivo ponovno oživljava ideja čarobnoga. Naslov je poetična misao, što pristaje slici, ali se ne da prozaično protumačiti.



81 René Magritte (1898—1967)

Nuit de Pise (Noć u Pisi). Ulje na platnu, 46 × 38 cm; 1958; Mrs. Henry Heinz, New York

Ovo je tipični primjer Magritteova shvaćanja svijeta. Da bismo to mogli pojmiti, treba da akceptiramo dvije neobične pretpostavke: prvo, jedno pero može biti tako visoko kao kosi toranj u Pisi, drugo, nije isključeno da je ovo pero dovoljno da podupre toranj. Ovakvi obrati uobičajenih iskustava su česti u umjetnosti, ne samo u Magrittea nego općenito u nadrealista. Magritteove slike sadrže kamene ptice, ogledala što ne ogledaju (sl. 96), lađe što na neobjašnjiv način prelaze u ljudska stopala, i zidovi koji to zapravo nisu, nego su nebesa obasuta zvijezdama (sl. 80). Ova slikovita dvojnost ima dugu povijest; u umjetnosti ranijih perioda trebamo se samo sjetiti Arcimboldova neobična čovjeka od povrća (usp. sl. 22) gdje je obrat uobičajenoga postignut na sličan način.



82 Edvard Burra (rođ. 1905)

John Deth. Gvaš, 55,9×76,2 cm; 1932; privatna zbirka, London

Britanski slikar Edward Burra je neobično nadaren za satiru koju na neuobičajen način izražava vodenom bojom ili crtežom. Tako i u ovoj zamršenoj sceni kosturi-simboli smrtnosti upadaju u zabavu jednog raskalašenog društva. Živahnost boje potencira napetost scene. Ova slika izaziva reminiscencije na one slikare koji su se kritički odnosili prema svom dobu. Izražajno prikazan rat i ratna opasnost poprimaju u Burrinom djelu dvojaki aspekt: u dvadesetim godinama prikazivao je Burra mračne strane gradskog života, što je imalo nešto od poslijeratnog razočaranja jednoga Grosza. Kasnije ga je morio osjećaj opće opasnosti, što je dovelo do općenitijih prikazivanja nasilja i razaranja. U ovom gvašu razabiru se oba aspekta u određenoj međusobnoj zavisnosti.



83 Max Ernst (rođ. 1891)

Iskušavanje sv. Antuna. Ulje na platnu, 109 × 129 cm; 1945; Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg

Od svih biblijskih tema Iskušavanje sv. Antuna je sigurno ona koja je najviše odgovarala nadrealistima, budući da omogućuje prikazivanje fantastičnih halucinacija. Max Ernst je naišao na ovaj siže prilikom jednog filmskog natječaja; tražila se naime slika koja bi u filmu po romanu »Bel Ami« Guy de Maupassanta igrala izvjesnu ulogu. Ispirirao se Grünewaldovom obradom iste teme (sl. 12). Zasićene boje i tmurni detalji — metamorfoza biljaka u čudovišne figure — uklapaju se u impresivnu varijantu Grünewaldove verzije legende o sv. Antunu.



84 Yves Tanguy (1900—1955)

Prozirni. Ulje na platnu, 98,3×81,3 cm; 1951;
Tate Gallery, London

Francuski nadrealist Yves Tanguy je u svojim neobičnim oblicima u beskrajnim prostorima ujediniio fantastično s neopipljivim. »Prozirni« pripadaju skupini slika što ih je u pedesetim godinama slikao nakon što se preselio u SAD. Forme iz ranijih vremena, slične amebama, slijede nešto jače konturirani oblici, što podsjećaju na našu mehaniziranu civilizaciju. Šiljati obelisk, komplicirane pseudomehaničke tvorevine, pa čak i naznačeni putnički mlazni avioni na desnoj strani u tom nas smislu usmjeravaju, premda pozadina na mnogim njegovim slikama tog perioda podsjeća na prirodu Arizone. Tanguy se doimlje upravo obrnuto od onog, što se može označiti »humanističkim«, i svojim slikama daje svoj lični, upečatljiviji prilog znanstvenoj fantastici i onome što budućnost može donijeti iznenađujućega u umjetnosti.



85 Pavel Čeliščev (1898—1957)

Igor Markevič i njegova majka. Ulje na platnu, 91,4×72,9 cm; 1930; Tate Gallery (posuđeno od Edward James Foundation), London

Ova Čeliščevljeva slika stoji u tradiciji Arcimbolda (sl. 22 i 26): oblici imaju dvojno značenje, tkanine što prekrivaju naslonjač i slikarski stalak nisu samo prekrivači, oni se mogu shvatiti kao odjevni predmeti oba lika. No Čeliščev se razlikuje od Arcimbolda po stupnju iluzionizma. Obje osobe prikazane na suvremenoj slici mnogo su slobodnije naslikane, i dvojno značenje slike je manje izrazito. Čeliščeva slika nije u tolikoj mjeri umjetnički obrađen »puzzle« kao što je to Arcimboldova »Zima« (sl. 22). Čeliščeva je čitavog života fasciniralo dvojno značenje, on ga je primjenjivao i na religiozne teme, no s manjim uspjehom (»Navještenje« iz 1931. izrađeno je prema istoj shemi kao »Igor Markevič i njegova majka«), a i krajobraze je on prikazivao na ovaj način (v. sl. 75).



86 Loudon Sainthill (1919—1969)

Glazbenik II, Gvaš, 77,5×57,2 cm; oko 1959;
privatni posjed

Loudon Sainthill bio je sjajan scenograf, a kao slikar je bio neobično maštovit, što se vidi na njegovu glazbeniku poput harlekina. Njegova originalnost izražavala se tako, što je prema djelima drugih umjetnika — ranijih i suvremenih — izrađivao studije kojima je svojim izrazitim osjećajem za fantastično pridavao ličnu notu. Konstrukcija lika iz arhitektonskih elemenata na ovoj slici nas upućuje na utjecaj Arcimbolda (sl. 22). No poetično-fantastična figura odiše Sainthillovom ličnom osjećajnošću i može se smatrati prilogom tradiciji, kako po stilu, tako i po osjećaju.



87 Ivan Albright (rođ. 1897)

Slika Doriana Graya. Ulje na platnu, 215,9 × 101,6 cm; 1943/44; Kennedy Galleries, Inc., New York

Najdraža tema ovog američkog slikara je »raspadanje«. Oscar Wildeova priča o sudbonosnom portretu koji nemilosrdno pokazuje postepeno raspadanje portretirane osobe, bila je kao stvorena za njegov kist. Posljednji stadij preobrazbe portreta »divne mladosti i ljepote« u stvarnost jednog oronulog naboranog lica, smišljen je vrlo sugestivnim bojama i jednim mnoštvom detalja. Slika je odraz lične umjetnikove filozofije, prema kojoj je u svakom životnom periodu prisutan i rast, ali i raspadanje. Albright je ovu sliku naslikao za film »Slika Doriana Graya«, što je bio snimljen sredinom četrdesetih godina prema Wildeovoj pripovijesti.



88 Salvador Dali (rođ. 1904)

Kanibalizam u jesen. Ulje na platnu, 63×63 cm; Tate Gallery (iz zbirke Edward James Foundation), London

»Kanibalizam« je jedan od izraza, kojim je španjolski nadrealist Salvador Dali htio skrenuti pažnju na ekstremnost svoje koncepcije; ovaj izraz je naročito primjenjivao za slike nastale u tridesetim godinama, kako bi naglasio na koji način prikazuje rastrgane stvari i one koje se raspadaju. »Kanibalizam« također ukazuje na to kako on jednu formu prenosi u drugu. Metaforički rečeno, mogu stvari i ljudi biti »proždirani«, pa i sami nadrealisti (»mi smo hrana najbolje kvalitete« kaže on, »dekadentni, stimulirajući, ekstravagantni...«). Ova slika je primjer savršene preciznosti izvedbe kojom Dali svoje djelo ostvaruje, izazivajući »šok« i iznenađenje.



89 Salvador Dali (rođ. 1904)

Impresije iz Afrike. Ulje na platnu, 90,5×117,5 cm; 1938; Tate Gallery (posuđeno od Edward James Foundation), London

Slikar sjedi pred svojim stalkom, njegovo desno oko nas gleda kroz platno, a gesta njegove uzdignute ruke, poznata gesta svih slikara u atelieru, kazuje modelu neka ostane u tom položaju. No ovdje je to jedna nadrealistička gesta koja kaže da cijela Afrika mora biti mirna dok je umjetnik slika. U međuvremenu, druge slike prikazane u pozadini dolaze mu pred oči. U ovoj slici prikazana je na savjesni i realistični način neograničena moć imaginacije.



90 René Magritte (1898—1967)

La durée poignardée (Probodeno vrijeme). Ulje na platnu, 146×97,5 cm; 1939; Art Institute (zbirka Joseph Winterbotham), Chicago

Magritte je uvijek bio majstor neočekivanoga, a ova slika je tako proračunata da izazove zadovoljstvo i čuđenje u isti mah. On manipulira vremenom i prostorom tako da izaziva onakvo zadovoljstvo kakvo ih sličnim sredstvima izazivaju bajke. Lokomotiva koja je tako mala da može proći kroz sobni kamin, takva je metamorfoza koju on primjenjuje u svojim slikama na različite načine s posebnom sklonošću prema apsurdnom. Nadrealistična metafora je također analogija kamina i lokomotive kao potrošača goriva. Kontrast između jureće brzine i mirnih vertikala interijera i sata karakterističan su izraz umjetnikova humora.



91 René Magritte (1898—1967)

Le siècle des lumières (Stoljeće svjetla). Ulje na platnu, 48,3×49,5 cm; 1967; Marlborough Fine Arts, London

Većina Magritteovih slika postiže dojam trodimenzionalnog prostora, često je pozadina glavne teme nježno plavetnilo neba; no on pretvara ovo nebo u tajanstvenu pozornicu i tako djeluje suprotno naturalizmu. Neka njegova ranija djela su posljedica njegovih eksperimenata s kolažima u koje je uljepljivao dijelove tiskanog materijala ili slično. Kasnije se opet vratio kolažu, kao na ovoj slici, gdje se crte lica čine kao da su nalijepljene na ravnu plohu pozadine. Pojavljuje se golema prikaza bez kontura, balon joj pridaje nešto dvoznačnoga. Fina shema boja je čarobna, no Magritte je ozbiljno tvrdio kako se njegova koncepcija slikanja ograničuje samo na slaganje boja na takav način da one naizgled nestanu i da se pojavljuje »poetična slika«.



92 Karl Korab (rođ. 1937)

Glava. Ulje na ljepljenici, 36,5 × 41,9 cm; 1973;
Fischer Fine Art, London

I u drugoj polovini dvadesetog stoljeća postoji »fantastično slikarstvo«. Ova slika puna života predstavlja nam jednog mlađeg austrijskog umjetnika grupe »škola fantastičnog realizma«, kako se ona sama nazvala. Njeni pripadnici se oduševljavaju za velikog majstora fantastičnoga i realističnoga Pietera Bruegela (sl. 16 i 18—21), za razliku od apstraktnog shvaćanje u umjetnosti u posljednje vrijeme. Korab je međutim najbliži duhu Arcimbolda i njegovim kompozicijama koje su tako oduševile Habsburgovce (sl. 22). Korab slika likove iz zabavišta, mrtve prirode i arhitektonske kompozicije. U ovoj slici mu je uspjelo s puno živosti i humora prikazati drvene glave iz bečkog pratera, i predmete iz streljana.



93 René Magritte (1898—1967)

Le domaine enchanté (Začarano područje). Ulje na platnu, 68×92 cm; 1951—53; Casino Knokke (zbirka Nellens), Belgija

Magritte je izradio nekoliko verzija ove neobično privlačne pojave jednog starijeg čovjeka koji sjedi na rubu ceste, i u kojemu je prikazana krletka. Ovaj lik, nazvan »Terapeutom« i »Oslobodiocem« bio je — uz varijacije — omiljeni umjetnikov motiv; ovaj ovdje je najpažljivije koncipiran. Slika pripada skupini od osam slika naručenih za casico u belgijskom ljetovalištu Knokke-le-Zoute, za zid (4,20 visok i 70,20 m dug) u Salon d'honneur (svečani salon). Magritte je osobno u toku tri mjeseca nadgledao radove svojih pomoćnika. Ova je slika izraz Magrittove navike da promatrača začudi time, što predmete postavlja ondje gdje ih najmanje očekujemo. Čini se da mu je bila namjera da prosjačko odijelo izazove fantastičan dojam. O odgovoru na pitanje »što to predstavlja?« nije htio niti čuti. Tajanstveno se ne može objasniti.



94 Vasko Taškovski

Jahači apokalipse (1939). Ulje na platnu, 114,9 × 137,2 cm; 1971; Klub JNA, Beograd

Jugoslavenski umjetnik je pokazao apokaliptične donosioce rata, gladi, bolesti i smrti u demonskoj jurnjavi. Boja pridonosi intenzitetu djelovanja, njena sablasna skala seže od ledenomodre do žute, crvene i zagasitog grimiza oblaka. Jahači koje je Albrecht Dürer tako majstorski prikazao (sl. 2) primjenjuju moderna dostignuća što su se razvila iz stare ratne opreme i naoružanja protiv čovječanstva koje trpi kao oduvijek.



95 Milić Stanković (rođ. 1934)

Oktobar 1944: Dan Oslobođenja. Ulje na platnu, 121,9×146 cm; 1971; Klub JNA, Beograd

Ova sjajna fantastična slika Jugoslavena Stankovića je vizija oslobođenja Beograda kako to zamišlja predstavnik mlađe škole. Umjetnik pripada skupini beogradskih umjetnika koji stoje u izvjesnoj mjeri pod utjecajem nadrealističke tradicije. U ovom djelu mogu se vidjeti tragovi, a još više sličnost, s formama ranog flamanskog fantastičnog slikarstva. U utvarama što rigaju plamen na sablasno osvijetljeni Beograd otkrivamo analogiju s paklenim dubinama i čudesnim scenama nadnaravnog ratovanja u slikama Hieronymusa Boscha i Pietera Bruegela.



96 René Magritte (1898—1967)

La reproduction interdite (Zabranjena reprodukcija). Ulje na platnu, 81,9×64,8 cm; 1937—39; The Edward James Foundation

Ova slika je portret Edwarda Jamesa: na prvi pogled akademski konkretna slika mlada čovjeka, koji je leđima okrenut promatraču, a stoji pred zrcalom. Tek nakon jedne ili dvije sekunde shvaćamo da umjesto njegova lica u ogledalu opet vidimo mladićevo leđa. Pažljivo počešljana kosa je ista, no odraz knjige Edgara Allana Poea na polici je vjerno prikazan. Magritte je prikazivanjem nemogućeg, a na nadrealističan način, dao promatraču na znanje da u svijetu nadrealista ništa nije samo po sebi razumljivo.



UMJETNIČKA SERIJA GRAFIČKOG ZAVODA HRVATSKE
MAJSTORSKA DJELA U VELIKOM FORMATU

1. VAN GOGH

2. FANTASTIČNO SLIKARSTVO

